



المشروع القومي للترجمة

# عصر الشك

دراسات عن الرواية

تأليف  
ناقالي ساروت  
ترجمة وتقديم  
فتحى العشرى

335





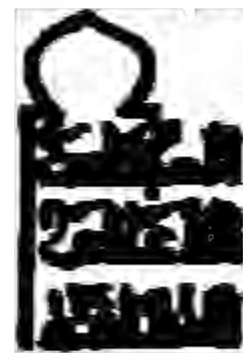
المشروع القومي للترجمة

# عصر الشك

دراسات عن الرواية

تأليف : ناتالي ساروت

ترجمة وتقديم : فتحى العشرى



٢٠٠٢



**المشروع القومي للترجمة**

**إشراف : جابر عصفور**

- العدد : ٢٢٥

- عصر الشك ( دراسات عن الرواية )

- ناتالي ساروت

- فتحى العشرى

- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

**ترجمة كاملة لكتاب :**

**L'ère du soupçon**

**تأليف : Nathalie Sarraute**

**الصادر عن دار نشر : Gallimard**

**1956**

---

**حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة**

**شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤**

**El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo**

**Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com**

---

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للثقافة .

## من هي ساروت ؟!

ولدت ناتالي ساروت « طليعة كتاب الرواية الجديدة » ببلدة إيفانوفو بروسيا ، بعد عامين من طلبة قرننا العشرين ، وتركها بعد عامين آخرين من مولدها إلى فرنسا حيث استقرت ، وحيث نالت ليسانس الآداب والحقوق ، وحيث تزوجت وأنجبت ثلاث بنات ، وحيث عملت بالمحاماة حتى عام ١٩٢٨ العام نفسه الذي أطلقت فيه صرخة « الرواية الجديدة » بنشر أول مؤلفاتها « انفعالات » ثم كتبت ساروت بعد ذلك أربع روايات أولها « صورة مجهول » التي قدمها الفيلسوف الكبير « جان بول سارتر » سنة ١٩٤٨ .. و « مارتير » سنة ١٩٥٢ .. و « الكوكب السيار » سنة ١٩٥٩ .. و « الفاكهة الذهبية » سنة ١٩٦٢ – وقد نالت عنها جائزة الأدب العالمية الرابعة التي فاز بها بيكيت من قبل – وكتبت ساروت أيضاً تمثيليتين إذاعيتين « الصمت » و « الكذب » .. ومقالات نقدية متفرقة جمعت أهمها في كتاب بعنوان « عصر الشك » سنة ١٩٥٦ ..

فقد أرادت « ساروت » أن تتعمق مسيرة « فرجينيا وولف » ، بحيث تتخطى « تحليل الشاعر » إلى « وصف الانفعالات » واستخراج الباطني منها .. لذلك جاءت عباراتها منفصلة وجاءت كلماتها متباعدة .. كثرت النقاط الثلاثة وكثرت المعاني المبهمة والأفكار المترنحة التي تعبر عن حالة نصف شعورية ، إن لم تكن لاشعورية على الإطلاق .

وعلى العكس من روب جرييه الذي تصدى للواقع الخارجي ، تغوص ساروت في الواقع الداخلي .. وبينما يكتب روب جرييه بموضوعية يلغى فيها شخصيته ، يكتب بيتور بوصفية يستخدم فيها ضمير المتكلم ، لا تكتب ساروت مثلها ، ولكنها تستخرج رواسب الماضي والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتطرحها على

الورق .. فإذا كان بيتور وروب جريه يستخدمان العبارة الطويلة المتشابكة ، الأول بذاتية والثاني بموضوعية ، فإن ساروت لا تستخدم العبارة مطلقاً .. إنها تنتثر الكلمات القصيرة أحياناً والمتقطعة أحياناً أخرى .. وإذا كان روب جريه يصور وبيتور يلون فإن ساروت تفتح مسام النفس لتفرز ما بداخلها .. ولذلك جاءت « انفعالاتها » تعبيراً تلقائياً عن انطباعات حية وبقية معاً .

وعلى الرغم من تلك المحادثات العادية التافهة ، وتلك الحركات اليومية المعتادة التي شبهها سارتر بالثرثرة ووصفها هيجر باللاحقية ، فإن جدار اللا حقيقة الذي شيدته ساروت يخفي وراءه مناسى حقيقية هي الحقيقة نفسها .

وتتمتع ساروت بحاسة النفاذ إلى خلايا الإنسان الحية ولهذا تظل كتبها « صعبة » و « شيقة » في الوقت نفسه .

أما أفضل ما في ساروت فهو أسلوبها ، وأما أحدث ما اكتشفته وقدمته فهو التطور بسلوكولوجية دوستوفسكى إلى ما يمكن تسميته بـ « ما وراء التحليل النفسى » ..

تقول ناتالى ساروت : قبل أن نحاول معرفة إلى أى مدى يتقبل القارئ المعاصر نتاج « الرواية الجديدة » نطرح هذه الأسئلة لما تنطوى عليه من أهمية : هل الرواية فن ؟ وإذا كانت كذلك ، أليس هدفها هو إحداث هزة تؤدي إلى تغيير فى شعور القارئ ؟ هذا التغيير ، أليس فى تلقى كل ما هو جديد وحى ؟ فإذا تطلب هذا الجديد الحى عناصر كانت مختلفة أو مجهولة أو بعيدة عن المواقف الأخلاقية ، هل يفضل عندئذ عدم تقديمها على الإطلاق ؟ إن مهمة الفن التجديد والتجدد باستمرار ، بصرف النظر عن الاهتمام بالمغزى أو بالحكمة أو بأى شئ آخر .. إن ما يميز « الرواية الجديدة » ليس طموح التقليديين ومقدرتهم على الخيال ، ولكنه رفض ما نواجه به الواقع فى عصرنا الحاضر ، عصر الشك ، وهكذا لم تعد الرواية وصفاً للكائنات وإنما أصبحت تساؤلأ عن حقيقة هذه الكائنات .

وهنا تثير ساروت قضية لغوية على جانب كبير من الأهمية تضعها فى هذا السؤال : كيف نفسر إعجاب القراء فى مختلف أنحاء العالم بأشهر أعمال كبار الكتاب ، على الرغم من ترجمة هذه الأعمال إلى اللغات المختلفة ؟



والإجابة تتضمنها لغة ساروت نفسها .. تلك اللغة التي تلمس الوجدان لأنها لغة الحياة المشتركة في كل مكان .. إنها اللغة الأم .

وهذا الكتاب « عصر الشك » يضم الدراسات التي كتبها ناتالي ساروت ؛ لتدلي برأيها النقدي في عالم الرواية الذي مارسته حتى أصبحت علامة مميزة فيه ، وفي جانب شديد الخصوصية هو « الرواية الجديدة » .. فهي تستعرض أعمال وفلسفة وأفكار عمالقة الرواية من نوستوفسكى إلى كافكا ، مروراً بفرجينيا وولف وبروست وسارتر وبيكيت وكتاب الرواية الجديدة جميعاً .

إنها دراسات شديدة الأهمية بقلم فارسة من فرسان الرواية ، تسعى من خلالها إلى التنظير بعد أن ظلت تكتب الرواية دون تنظير .. وعلى غير طريقتها في كتابة الرواية ، جاء أسلوبها في هذه الدراسات مختلفاً تماماً ، فلسوف نلاحظ أن العبارة الواحدة تتكون من فقرة طويلة ومركبة وغالباً ما تعترضها جمل كثيرة وطويلة ، مما قد يفقد القارئ الربط والمتابعة ، ولهذا نرجو ألا يتصور القارئ أن الترجمة هي المسئولة عن هذا الأسلوب وتلك الطريقة ، فقد حاولنا قدر المستطاع أن نجمع بين أسلوبها والأسلوب العربي المألوف دون الوقوع في الترجمة الحرفية من ناحية أو الابتعاد عن روح النص من ناحية أخرى ، ولقد كان همنا الأمانة والتيسير على القارئ ، فإذا لم نتمكن من الوصول إلى الكمال المنشود ، فعذراً لأننا حاولنا ، وما التوفيق إلا من عند الله وحده !

**فتحي العشري**







## تصدير

إن الأهمية التي تثيرها المناقشات الدائرة حول الرواية - وبصفة خاصة تلك الأفكار التي يجيء بها رواد ما يسمى بـ « الرواية الجديدة » - جعلت بعض الناس يعتقدون أن هؤلاء الروائيين هم مجرد تجريبيين بدأوا بوضع نظريات ثم أراوها أن يطبقوها عمليا في كتبهم ، وهكذا أمكننا القول بأن هذه الروايات كانت « تجارب معملية » ومن هنا يمكن الاعتقاد بأنني ما إن كونت بعض الأفكار عن الرواية المعاصرة وتطورها ومضمونها وشكلها حتى أقدمت ذات يوم على تطبيقها بوضع كتابي الأول « انفعالات » والكتب التي تلته .

وما من قول أصدق من مثل هذا الرأي .

إن الموضوعات التي يضمها هذا الكتاب ، والتي نشرت ابتداء من عام ١٩٤٧ ، واكبت من بعيد ظهور كتاب « انفعالات » ، فلقد شرعت في كتابة « الانفعالات » عام ١٩٣٢ ، وكانت النصوص التي يتكون منها هذا الكتاب الأول تعبيرا تلقائيا عن انطباعات حية ، وكان شكلها تلقائيا وطبيعيا هو الآخر ، تماما مثل الانطباعات التي منحته الحياة .

ولقد لاحظت وأنا أكتب أن هذه الانطباعات كانت نتاج بعض الحركات وبعض الأفعال الداخلية التي تركز عليها انتباهي منذ وقت طويل ، ويخيل إلي في الحقيقة أن ذلك كان منذ طفولتي ، وأنها حركات غير محدودة ، تنزلق بسرعة حتى أعماق الضمير ، وأنها في صميم حركاتنا وكلماتنا مشاعر نبينا ونعتقد أننا نعاني منها ، وأنه من الممكن وصفها ، لقد كانت تظهر لي وما زالت على أنها أصل وجوبنا السري .

وكما أنه في الوقت الذي تستكمل فيه هذه الحركات فإن أية كلمة - حتى كلمات المونولوج الداخلي - لا يمكن أن تعبر عنها ، ذلك أنها تتكون في داخلنا وتتفاعل بسرعة فائقة دون أن ندرك بوضوح ماهيتها وهي تثير بداخلنا إحساسات دائما ما



تكون حادة ولكنها مكثفة ، لم يكن من الممكن نقلها للقارئ إلا بصور تعطي معادلا موضوعيا ، وتجعلها تظهر إحساسات معائلة ، وكان لابد أيضا من تحليل هذه الحركات ونشرها في ضمير القارئ بطريقة التصوير البطيء ، ذلك أن الوقت لم يكن أبدا وقت الحياة الواقعية ولكنه كان وقت الحاضر المتسع تجاوزا .

إن انتشار هذه الإحساسات تصحبه مأس حقيقية تختفي وراء المناقشات العادية والحركات اليومية ، إنها تتفتح في كل وقت على هذه المظاهر التي تخفيها وتكشف عنها في الوقت نفسه ، هذه المأسى التي تتضمن تلك الأفعال غير المعروفة حتى الآن ، كانت تجذبني في حد ذاتها ، ولم يكن هناك شيء يستطيع أن يبعد انتباهي عنها ، ويجب ألا يكون هناك شيء يبعد عنها انتباه القارئ : لا شخصيات الأبطال ولا عقدة الرواية التي من أجلها تتكون في العادة هذه الشخصيات ، و لا المشاعر المعروفة والتي تحمل أسماءه ، إن هذه الحركات التي توجد عند الجميع ويمكنها في كل وقت أن تنتشر لدى أي إنسان بل لدى شخصيات غير محددة أو تكاد ، يجب أن يساندها عون بسيط ، إن كتابي الأول يحتوي كبذرة على كل ما لم أكف في كتابي التالية عن إنمائه ، ولقد ظلت « الانفعالات » هي الجوهر الحي لكل كتابي ، غير أنها تنتشر بكثرة في الحدث الدرامي المتمدد فيها والمعقود أيضا بينها وبين هذه المظاهر وهذه الأماكن المشتركة التي تتفتح عليها من الخارج مناقشاتنا ، والشخصية التي يخيّل إلينا أننا نراها ، وهذه النماذج التي يبدو عليها بعضنا في عين الآخر ، وتلك المشاعر اللائقة التي نعتقد أننا نبديها ، وتلك التي نتبينها لدى الآخرين ، وهذا الحدث الدرامي المصطنع المبني على العقدة والذي ليس إلا لبسا متفقا عليه نطبقه على الحياة ، إن كتابي الأولين : « انفعالات » الذي ظهر عام ١٩٣٩ ، و « صورة مجهول » الذي ظهر عام ١٩٤٨ ، لم يحققا أية فائدة ، فقد وضع أنهما سارا ضد التيار .

وهكذا كنت مدفوعة - ولعل ذلك كان من أجل إرضاء نفسي وتشجيعها ومساندتها - إلى التفكير في الأسباب التي دفعتني إلى شيء من الرفض ، والتي فرضت عليّ بعض الأساليب الفنية واختبار بعض مؤلفات الماضي والحاضر



واستكشاف مؤلفات المستقبل للوقوف على حركة الأدب الحتمية ، ومعرفة ما إذا كانت محاولاتى قد سجلت فى هذه الحركة .

هكذا اندفعت فى عام ١٩٤٧ بعد أن انتهت من « صورة مجهول » بعام واحد إلى دراسة أعمال نوستوفسكى وكافكا ، حيث وضع الأدب الميتافيزيقى أو أدب كافكا فى مواجهة أدب ما يطلق عليه باستخفاف « الأدب السيكلوجى » ولكى أتخذ موقفا ضد هذا التميز المبسط كتبت مقالى الأول : من نوستوفسكى إلى كافكا .

ولعلنا قد بدأنا ندرك الآن أنه لا يجب الخلط - باسم الكليشيه المحدد - بين التحليل القديم للمشاعر وهذه المرحلة الضرورية رغم انتهائها ، وبين الحركة المدفوعة بالقوى النفسية المجهولة ولكنها فى سبيل الاكتشاف ، والتي لا يمكن أن تخلو منها أية رواية حديثة .

وعندما كتبت المقال الثانى « عصر الشك » لم يكن أحد يتكلم عن الروايات « التقليدية » و « التحليلية » أو هذه المصطلحات الخاصة بالرواية والتي كان لها جو مصطنع ومريب ، وكان النقاد لا يزالون يحكمون على الروايات كما لو أن شيئاً لم يتحرك منذ بلزاك ، فهل كانوا يتظاهرون بالجهل ؟ أو ترى نسوا كل التعبيرات العميقة التى صاحبت هذا الفن منذ بداية القرن ؟

حينما كتبت هذا المقال لم يكن هناك اهتمام إلا بالبحث والتكنيك ، فإغفال الشخصيات كان بالنسبة لى ضرورة كنت أجهد نفسى للدفاع عنها ، بينما يبدو اليوم قاعدة بالنسبة لكل الروائيين الشبان ، وأعتقد أن أهمية هذا المقال الذى ظهر عام ١٩٥٠ ترجع إلى تحديد موعد البدء فى طريقة جديدة لفهم الرواية كما يجب أن تفهم .

وعندما ظهر مقال « محادثة وما وراء المحادثة » كانت فرجينيا وولف قد نسيت أو أهملت ، ولم يكن بروس وجويس قد عُرفا كروائيين فتحا الطريق أمام الرواية المعاصرة ، ولقد أردت أن أبين كيف أن تطور الرواية منذ الانقلابات التى أحدثتها فيها



هؤلاء الكتاب خلال الربع الأول من هذا القرن ، يجعل من الضروري مراجعة مضمون وشكل الرواية والحوار بصفة خاصة .

واليوم يعترف الروائيون التقليديون أنفسهم الذين يقنعون بأشكال الحوار المنثثة ، بأن الحوار يثير أمامهم كثيرا من المشاكل التي قلما تجد روائيا شابا لا يجتهد في حلها .

أما المقال الأخير المسمى « ما تراه العصافير » فيضع نوعا من الواقعية الجديدة والخالصة في مواجهة أدب ما يسمى بالكلاسيكية الجديدة ، وذلك الأدب الواقعي أو الملتزم المزعوم الذي لا يكشف إلا عن مظاهر ، ويستحق أن ينظر إليه على أنه شكلي .

فهل ثمة حاجة إلى القول بأن أغلب الأفكار المطروحة في هذه المقالات تحتوي على بعض القواعد الأساسية مما نسميها اليوم « الرواية الجديدة » ؟ .

**ناتالي ساروت**

١٩٥٦



## من دوستوفسكى إلى كافكا

الرواية - كما يتردد عادة - تنقسم فى الوقت الحاضر إلى نوعين مختلفين تمام الاختلاف : الرواية السيكولوجية ، ورواية الموقف ، من ناحية روايات دوستوفسكى ومن ناحية أخرى روايات كافكا ، ويصدق « روجيه جرونييه » فى تفسيره لفارقة « أوسكار وايلد » الشهيرة ، وهى أن الواقع المتغير يتوزع على هذين النوعين من الرواية ، ولكن يبدو أن روايات دوستوفسكى ، ينذر وجودها فى الحياة كما فى الأدب ، فجرونييه يقرر أن « عبقرية عصرنا تعاني من كرامات كافكا .. حتى فى الاتحاد السوفيتى نفسه ، لم نعد نرى فى ساحة محكمة الجنايات شخصيات دوستوفسكية » .. ويقول جرونييه « إن الاهتمام ينصب اليوم على الانسان العبثى الذى يعيش بلا حياة فى عصر يعد كافكا هو نبيه الأوجد » .

تلك الحالة التى نطلق عليها بشئ من السخرية « الحالة النفسية » ، والتى توضع بين قوسين أو بين مشجبين ، ولدت ، كما يبدو ، من حالة الإنسان الحديث ، المثقل بحضارة آلية ، المنسحق ( والعبارة لدام ما ينى ) أمام الحتمية الثلاثية : الجوع والجنس والطبقة أو بافلوف وفرويد وماركس .. ومع ذلك يبدو أنه قد ظهر للكتاب والقراء معا على أنه عصر الأمان والأمل .

كان الوقت قد مضى عندما استطاع بروسست أن يجد الجرأة على الاعتقاد بأن الإنسان ، وهو يطلق احساسه إلى أبعد مما تسمح له قوة بصيرته ، يمكنه بلوغ هذا الغور السحيق من الاحساس الصادق والعالم الواقعى حيث تكمن الحقيقة وحيث كل إنسان يعلم جيدا ، وقد ملأته أوهام متلاحقة ، بأنه لم تكن هناك أغوار سحيقة .. وهنا يظهر « احساسنا الصادق » كما لو كان أعماقا مضاعفة تتحدر نحو اللانهاية .



إن هذا الذى كشف عنه تحليل بروسى ولم يكن أكثر من سطح ، يمثل بدوره ذلك العمق الآخر الذى نجح المونولوج الداخلى فى خلقه ، والذى استطعنا أن نعقد عليه الآمال المشروعة ، أما الطفرة الرائعة التى حققها التحليل النفسى ، متعديا المراحل متخطيا فى دفعة واحدة عيدا من الأعماق ، فكانت قد بينت عدم فعالية الفحص النفسى ، متعديا المراحل متخطيا فى دفعة واحدة عيدا من الأعماق ، فكانت قد بينت عدم فعالية الفحص النفسى التقليدى ، وشككت فى حتمية كل قضايا البحث المطلقة .

لقد أصبح الإنسان العبثى حماسة سلام ورسولا للخلاص .

ويمكننا فى النهاية أن نتخلى بغير أسف عن المحاولات العقيمة ، والاضطرابات المضنية ، والعصبية المثيرة ، فالإنسان الحديث جسد بلا روح تتقاذفه قوى معادية ، وهو فى الحقيقة ليس أكثر من هذا الذى يبدو عليه من الخارج ، خمودا غير واضح ، أو ثباتا يمكن ملاحظته على وجهه بنظرة خائبة ، عندما يخلو إلى نفسه ، ذلك أنه لا يستطيع إخفاء انفعالاته الداخلية ، فتلك ( الضجة الشبيهة بالصمت ) التى كان هواة التحليل النفسى يعتقدون أنهم تبيينوها فى روحه ، لم تكن ، بعد كل هذا ، سوى الصمت نفسه .

لم يكن إحساسه إلا من نسيج رقيق « من آراء معترف بها ومستقاة من الجماعة التى ينتمى إليها » وهذه الكليشيهات نفسها كانت تكشف عن « عدمية مطلقة » وتشابه كامل « للغياب عن الذات » ذلك الانسجام الكامل مع الذات أو « النفس » لم يكن غير مرآة مصقولة ، وهكذا يعد « التحليل النفسى » مصدرا لكثير من الأوهام والآلام ، لم يكن لها وجود من قبل .

هذا التحقيق الهادئ كان ينطوى على ذلك الاحساس العذب بالحماس المتجدد والتفاؤل اللذين يصحبهما فى العادة الكثير من التنازلات والتصفيات .

كان من الممكن أن يستجمع المرء قواه وأن ينسى همومه السابقة ثم يعود مرة أخرى إلى « قواعد جديدة » ، فقد كان يبدو أن هناك سبلا أكثر تمهيدا وأكثر صفاء تنفتح من كل جانب ، فالسينما ذلك الفن الملىء بالوعود سوف تفيد الرواية من أساليبه

الجديدة ، تلك الرواية التي كانت قد أوصلتها المجهودات المجدية والعقيمة معا إلى تبسط وتواضع مؤثرين، إن الرواية الأمريكية الحديثة ببساطتها وحدثها أحيانا ما تعطى بالتأثير الفعال بعض الحيوية والحماسة لروايتها التي أرهقها التحليل ، وياتت مهددة بالجفاف والشيخوخة ، ذلك أن المادة الأدبية يمكنها أن تستعيد خطوط الأعمال الكلاسيكية الرائعة ورؤاها العريقة والطريقة معا ، أما العنصر « الشاعرى » والوصفى الخالص الذى لم يكن يرى فيه الروائى دائما غير تنميق زائف بحيث لم يكن يتخلى عنه إلا فيما ندر وبعد تصفية دقيقة ، فيعقد نوره المساعد ، الخاضع دون غيره لمتطلبات التحليل النفسى ، وينفتح على كل شىء بلا خوف . وكذلك بالنسبة للأسلوب الذى طالما أَرْضَى هؤلاء النواقة ، فتأجروا إلى بروسى بكثير من الخوف المبهم ، لكى يعثر على هذا الشكل الشفاف وذلك الاقتناع الزائد الذى يتفق تماما والتعقيدات الثقافية والحادة أو متاهات التحليل النفسى .

وأشد اقترابا منا ، كافكا ، الذى تتفق رسالته بطريقة رائعة ورسالة الأمريكيين مبينة كم من أبواب لم تطرق بعد ، ويمكنها أن تفتح أمام الكاتب ، وقد تخلى فى النهاية عن هذا الانقباض الحزين الذى كان يدفعه إلى اختبار كل مادة عن قرب ويمنعه من أن يرى من طرف أنفه .

وأخيرا هؤلاء الذين كانوا يحتفظون ببعض الشكوك على الرغم من كل التأكيدات والوعود ، والذين كانوا يتمانون فى الإنصات بأذان قلقة ليتأكدوا أن خلف الصمت المطبق لا تكمن أصدااء الضجة القديمة .. هؤلاء جميعا كان يمكن أن يطمئنتوا تماما .

هذا الجزء من العالم الذى ولدت فيه الرواية الجديدة بفطنة وفى حدود معينة ، على عكس المادة الناقصة الرخوة التى تموج وتستسلم تحت ضربات مبضع التحليل ، كان قد كون كثافة تامة وغلظة ، غير مفككة على الإطلاق ، إن صلابة الرواية الجديدة وعدم شفافيته حافظتا على عقبتها وكثافتها الداخليتين ، ومنحتها قوة نفاذة تسمح لها بالوصول ليس فقط إلى الأرجاء السطحية والعقيمة من إبراك القارئ ، ولكن إلى تلك الأرجاء الخصبة اللانهائية و« الخفية التى لا تحمىها الروح الحسية » لقد تسببت فى صدمة مروعة ، وإن كانت ملائمة ، كما تسببت فى نوع من التأثير العميق يسمح



بالقبض نفعة واحدة على المادة كاملة ، بكل بقائنها وتركيباتها وبكل أعماقها إذا تصادف وجودها ؛ لم يكن هناك إذن شيء يفقد ، بينما كان يبدو أن كل شيء يمكن الفوز به .

وعندما ظهر « غريب » كامو ، أمكن صوابا الاعتقاد بأنه سيفهم الآمال ، وكل عمل له قيمة حقيقية ، جاء هذا العمل في الوقت المناسب ، فأجاب على انتظارنا ، ويلور الأرق المرتاب ، لم يكن لدينا عندئذ شيء نمنعه عن أحد ، كان لدينا ، نحن أيضا إنساننا العبثي ، وكان له على أبطال دوس باسوس أو شتاينيك أنفسهم ، هذا السبق المطلق في كونه موضوعا ، ليس مثلهم عن بعد ومن الخارج ، لكن من الداخل عن طريق موضوع فحص النفس التقليدي ، ذلك الموضوع الحميم إلى محبى التحليل النفسى ؛ كان ذلك عن قرب ويمكن القول بأنهم كانوا في المقاعد الأولى ، بحيث استطعنا التحقق من خوائه الداخلى .

« هذا الغريب هو فى الواقع ، وكما كتب « موريس بلانشو » يبدو بالنسبة إلى نفسه كما لو كان أحد غيره يراه ويتحدث عنه .. أنه فى الخارج تماما ، وهو أكثر ذاتية وإن بدا أقل فكرا ، وشعورا ، وصدقا مع نفسه ، صورة الواقع الإنسانى نفسها عندما نجريها من كل مصطلحات التحليل النفسى ، عندما تتوهم أننا نسيطر عليها بوصف خارجى فقط ، خال من كل التؤيلات الذاتية الخاطئة » .

وتقول مدام كلود آدمون مانىي : يريد كامو أن يظهر لنا خواء بطله الداخلى ومن خلاله خوائنا نحن ، فمورسو هو الرجل المجرد من كل الملابس الجاهزة التى يلبسها المجتمع تعبيرا عن الخواء المعتاد لوجوده وضميره .. إن الشاعر وربود الأفعال السيكلوجية التى يسعى إلى إبرائها داخل نفسه ( حزنه أثناء موت أمه ، حبه لماريا ، أسفه على قتل الرجل العربى ) لا يجدها فى نفسه ولكنه لا يجد سوى المشهد الشبيه تماما بذلك الذى يمكن أن يراه الآخرون فى سلوكه .

والواقع ، أنه لو فكر أثناء مشهد دفن أمه ، فى العثور بداخله على بعض هذه الشاعر التى كان يمكن أن تتكشف ، ليس بغير شيء من القلق المفرع ، والتحليل الكلاسيكى لبعض أفكاره الهاربة « المعتمة والمرعبة » التى كان قد أظهرها ( من بين

الكثير منها ) « وهي منزلقة في سرعة الأسماك الخفية » - كذلك العادة التي يمنحها له يوم جميل في الريف ، والأسف على التزهة التي أحالت الجنازة نون تحقيقها ، وذكرى ما اعتاد أن يفعله في هذه الساعة من الصباح - يقابل ذلك كل ما له علاقة من قريب أو بعيد بأمه ، وليس فقط بالحزن السطحي ( كان يمكنه أن يفاجئنا كثيرا ، بأن يظهر كأحدى بطلات فرجينيا وولف ، شعورا بالرضا والخلص ) ، ذلك أن كل احساس أو فكرة كانت تبدو كضربة عصا سحرية ، وخفية تماما . هذا الضمير النقي الطاهر لا يعبأ بأقل ذكرى متعلقة بانطباعات الطفولة ولا بأخف ظل لهذه المشاعر السطحية التي تحس المشاعر الأخرى بانزلاقها وقد تصورت نفسها محصنة ضد الاضطرابات العادية والذكريات الأبية .

ولنذكر مع الفارق هذه الحالة التي تبدو عميقة ، حالة « فقدان الإحساس » التي يعاني منها مرضى جانبيه ويسمونها « الإحساس بالفراغ » .. إن كل واحد من هؤلاء المرضى يردد هذا القول : « كل مشاعري قد اختفت .. رأسى خاو .. قلبي خال .. الأشخاص عندي كالأشياء بلا أي اهتمام من جانبي .. يمكنني أن أفعل كل شيء ولكنني أثناء ذلك لا أشعر بسعادة أو بآلم .. لا شيء يفريني ولا شيء يضيرني ، أنا تمثال حي ليحدث لي أي شيء ، فمن المستحيل أن يعتريني للشيء إحساس أو شعور .

ومع ذلك ، وبالرغم من هذا التشابه في اللغة ، لا توجد علاقة بين بطل البير كامى ومرضى جانبيه ، أن مورسو هذا الذي يبدو تحت ظروف معينة ، فاقد الشعور ، عنيدا ، أبله ، يكشف في بعض الأحيان عن رفعة في التنوق ، وسمو في الرقة « حتى إن الأسلوب الذي يعبر به عن نفسه يجعل منه منافسا لبطل شتاينبك المتخبط ووريثا لأميرة كليف وأنولف ، إنه كما يقول الأب برومون « مبنور بزهور الشتاء » ذا الغريب يمتاز بحزم الحرية الحادة كما يمتاز بثراء « باليتة » ألوان فنان كبير ، « لقد أخفت وجهها المستطيل البارز العظام بلا ابتسامة واحدة » ..

« كنت ضائعا بين السماء الزرقاء الضاربة في البياض وهذه الألوان المتقاربة الدرجات من السواد القطراني اللازج ، إلى سواد الملابس المترية ، إلى سواد



السيارات اللامع .. إنه يعبر برقة الشاعر عن الحركات الرقيقة للضوء والظل وألوان السماء المتغيرة ، يتذكر « الشمس الساطعة التي تجعل المنظر يختلج تحت أشعتها » ويتذكر « رائحة الليل والزهور » ، يسمع « أنينا .. يعلو ببطء ، كزهرة تولد من الصمت » ، إن نوقا لا تشويه شائبة هو الذي يقود اختيار صفاته ، فهو يحدثنا عن « غطاء رأس غافل » وعن « ألم غامض » .

لكن هناك ما هو أكثر ازعاجا . لو حكمنا عليه بالتفاصيل التي تشد انتباهه - كحادث الرجل المعتوه ، أو بصفة خاصة ، حادث العجوز سلامانو الذي يكره ويعذب كلبه ويحبه في الوقت نفسه حبا عميقا ومؤثرا - إنه بالتأكيد لا يحتقر بفطنته ، بل يظل متحفزا ومدركا للعواقب ، وبالرغم من « السذاجة » و « اللاشعور » اللذين يؤكد بهما كما يقول موريس بلانشو إن « حقيقة وثبات النموذج الإنساني شيء واحد . أنا لا أفكر ، ليس عندي ما أفكر فيه » ، إنه حذر أكثر مما نعتقد ، وملاحظة كنتك التي يتركها تقلت منه ، مثل : « بكل الكائنات السوية ( قد ) تمت بنسب متفاوتة موت الذين كانوا يخبئونها » توضح تماما أنه فكر - وكما يحدث دائما لأي إنسان - في دفع بعض الأطراف النامية نحو مناطق محرمة وخطرة .

من هذه التناقضات يتولد على الأرجح شعور بالإرهاق لا نستطيع أن نتخلص منه على امتداد هذا الكتاب ، إلا في النهاية عندما يشعر بطل ألبير كامى وهو عاجز عن المقاومة بأن « شيئا ما .. قد تصدع في ( داخله ) » و « أدمى .. أعماق ( قلبه ) » بحيث نشعر معه بنجاتنا نحن : « كنت أحس بيدي فارغتين ، لكن كنت واثقا من كل شيء .. واثقا من حياتي ومن هذا الموت الذي سيجيء .. لقد كنت على حق ومازلت على حق ودائما ما أكون على حق .. فماذا يضيرني من موت الآخرين وحب الأم ، ماذا يضيرني .. لماذا الحياة التي يؤثرها المرء ، والأقدار التي يجتازها البعض ما دام قدر واحد هو الذى يختارنى أنا نفسى ، ومعى ملايين من المتميزين .. العالم كله كان متميزا .. لم يكن هناك غير المتميزين .. وسوف يصدر الحكم يوما على الآخرين أيضا » .

وأخيرا ! ها نحن إنن ، حيث كنا نشعر بطريقة مؤكدة بالخجل والشك ، هذا الموظف الشاب البسيط والجاد ، دعانا لتتعرف على الإنسان الجيد الذى كنا نتظره ، وقد وجد فى الواقع ، عند طرفى النقيض ، أن موقف الذى استطاع للحظة أن يذكرنا بالسلبية العنيدة لطفل مستاء ، كان قرارا متخذا محيدا ومتعاضما أو هو رفض يائس وعقيم ، كان نمونجا وربما كان برسا ، إن الجنون الإرادى بثنائيته المؤكدة الذى يتميز به المفكرون الحقيقيون والذى يثرى الإحساس النقى ، هذا الجنون يعد ثمرة لبعض التجارب المفجعة التى جناها بفضل تلك الحساسية الذاتية والاستثنائية ، إحساس حاد متواصل بالعدم ( ألم يدعنا ندرك قبل ذلك ، « عندما ( كان ) ظالما ، أنه ( كان ) طموحا إلى حد كبير .. » لكنه « عندما ( اضطر ) إلى هجرة براسته ، ( أترك ) على الفور أن كل هذا لم يكن له أهمية حقيقية » ) ، وهذا ما يقرب ( الغريب ) من ( اللا أخلاقى ) لجيد .

هكذا عن طريق التحليل وبهذه التفسيرات السيكلوجية ، التى حاول ألبير كامى كثيرا أن ينقذها حتى اللحظة الأخيرة ، فإن تناقضات ولا واقعية كتابته تفسر نفسها ، كما أن الاضطراب الذى نتخلص منه فى النهاية وبلا تحفظ ، يصبح له ما يبرره .

إن الموقف الذى وجد فيه ألبير كامى نفسه يذكرنا إلى حد ما بموقف الملك لير المستفيد من كل مميزات بناته ، لقد كان يعمل على انتزاع واستئصال هذا « التحليل النفسى » ودفعه من كل جانب كالضالة التى تجد خلاصها فى النهاية .

لكن بالرغم من تلك الطمأنينة التى نشعر بها بعد أن ننتهى من قراءة كتابه ، لانستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نأخذ على الكاتب إحساسا ما : ندينه بأنه ضلنا طويلا ، فالطريقة التى يسلكها تجاه بطله تجعلنا نفكر كثيرا فى هذا النوع من الأمهات وإصرارهن على أن ترتدى بناتهن البالغات والمتزيمات تنورات قصيرة للغاية ، فى هذا الصراع غير المتكافئ يتفوق التحليل النفسى مثل الطبيعة تماما .

لكن ربما سعى ألبير كامى - على العكس من ذلك - إلى أن يثبت لنا بالدليل القاطع استحالة اجتياز التحليل النفسى فى مثل ظروفنا ، فإذا كان هذا ما قصد إليه فإنه يكون قد وفق تماما .



ثم نقول ، وماذا عن كافكا ؟ من استطاع التأكيد على أن إنسانه العبثى لم يكن بالنسبة له أيضا إلا سرابا ؟ فليس له موقف مسبق ولا هم تعليمي ولا قرار متخذ . وليس لديه الداعى لكى ينهمك فى أعمال مستحيلة ومجهدة : حيث يدفعنا نحو الأراضى الجرداء التى لا تستطيع أية بذرة أن تنبت فيها .

ومع ذلك فلا شىء أكثر إرابية من مواجهته ، كما تفعل دائما هذه الأيام ، فمن الممكن أن يكون استاذا له ، أو مرشدا على أقل تقدير ، كما كان - سواء علموا أم لم يعلموا - المرشد لمعظم الكتاب الأوروبيين فى عصرنا هذا .

فوق تلك الأراضى الشاسعة التى طرقها دوستوفسكى ، كان كافكا قد حدد طريقا ، طريقا ضيقا وطويلا ، لقد انتفع فى اتجاه واحد ووصل حتى النهاية ، ولكى نتأكد ، ينبغى علينا ، متسامين على تفرزنا ، العودة للحظة إلى الوراء والانغماس فى بؤرة الضجيج .. فى صومعة الأيب الموقر زوسيم ، وفى حضور عدد كبير من المشاهدين ، العجوز كرامازوف ، يظهر فى المشهد ويقدم نفسه : « ترون أمامكم ممثلا ، ممثلا هزليا فى الحقيقة وهكذا أتضرع .. إنها عادة قديمة ، للأسف ! ثم يتلوى ويتحرك ويؤدى رقصة من رقصات سان - جى تفسد كل حركاته ، فيتخذ أوضاعا ساخرة ويصف بوحشية وشراسة واضحتين كيف وضع نفسه فى مواقف مخزية ، ثم يستعمل وهو يتحدث ، هذه النواقص الوضيعة والشرسة معا وتلك الكلمات المعسولة المنقرضة والأثيرة لدى العديد من شخصيات دوستوفسكى ، ويكتب بسفاهة ثم يسقط من فوره على قدميه متلبسا بجرمه .. لا يمكن أبدا أن نأخذَه على غرة ، فهو يعرف نفسه جيدا : « كنت أعلم ذلك ، تصوروا واعلموا أيضا أنى أحسست على الفور أنى بدأت فى الحديث كما أحسست ( ذلك أن لديه تخمينات غريبة ) أنك أول شخص جعلنى ألاحظ ذلك » ، ويطرق أكثر كما لو كان يعلم أنه بهذا يذل الآخرين معه ويستخف بهم ويسخر منهم ، ثم يعترف : « وعلى الفور وفى نفس اللحظة وأنا أحكى كنت قد اخترعت كل شىء .. وذلك لكى أكون جارحا أكثر ، مثل مريض مشغول دائما يترقب أعراض مرضه وهو ينظر إلى داخل نفسه يتفحصها ويستكشفها حتى يجتنب هذه الأعراض ليقومها ويجردها من سلاحها الذى يقلقه إلى

هذا الحد : « ولكي أكون محبوبا أكثر : أتى بحركات وفي بعض الأحيان لا أعرف أنا نفسى السبب » ويستغرق فى التفكير وهو يدور حول نفسه مثل هؤلاء المهرجين الذين يتجربون من ملابسهم الواحد بعد الآخر ، أثناء دورانهم المستمر : ومن ناحية أخرى لا أقول ، إنه ربما تكون فى داخلى أيضا روح شريرة ، ثم يهمهم من جديد : « وبصورة أخرى مصغرة إذا كان أكثر أهمية كان عليه أن يرشح مسكنا آخر » وينهض على الفور وهو مندمج « ليس مسكنك ، أنت أيضا مسكن حقير » ويحاول الستاريتز أن يربت عليه بيد حانية « أرجوك وبإلحاح ألا تقلق أو تتزعج .. واعتبر نفسك فى دارك .. ( إذ إنه يفحص هو أيضا ، دون أن يبدى أى مظهر من مظاهر الغضب والكراهية ، سبب الاضطراب الذى يفور ويطفو ) ولا تكن خجولا من نفسك إلى هذا الحد ومن هنا فقط يعود كل شيء » - « كما لو كنت فى بيتى ، حقا ؟ يعنى على الطبيعة أوه هذا كثير ، هذا كثير جدا وإن أصل أنا نفسى إلى هذا الحد ، ويلقى بدعابة طلابية بذيئة ، ثم يعود فجأة إلى حديثه : لقد فهمه الستاريتز جيدا ، وحتى يمثل للفكرة التى أخذوها عنه ، يغالى عليهم أيضا فى تهريجه ، « لأنه يبدو لى ، عندما أتوجه ناحية الناس .. أن كل العالم يعتبرنى مهرجا ، فأقول لنفسى : فلتمارس التهريج .. ذلك أنكم جميعا وحتى آخركم : أكثر دهاء منى ، ولهذا أنا مهرج .. للأسف ، أيها الأب النابغة ، ويكل أسف .. وفى اللحظة التالية يركع و « يصعب بعد ذلك معرفة ما إذا كان يمزح أم أنه مضطرب ، سيدى ماذا أفعل حتى أفوز بحياة الخلود ؟ » ويتقدم الستاريتز أكثر « لا تكذب على نفسك بصفة خاصة .. فالذى يكذب على نفسه هو أول من يهين نفسه .. فهو يعلم أن أحدا لم يهنه ومع ذلك يهين نفسه .. حتى يحقق من الرضا قدرا كبيرا من المتعة .. » ويقرر العجوز كرامازوف كعالم ملهم : « حقا ، حقا ، لقد أحسست طوال حياتى بالمهانة إلى درجة الامتاع ، من أجل المتعة ، وهذا الاحساس بالمهانة ليس مستحبا فقط ، ولكنه جميل فى بعض الأحيان .. لقد نسيت ذلك أيها الأب الموقر : فكم هو جميل .. ثم يقفز ويدور حول نفسه مرة أخرى ويقذف برداء مهرج جديد : « هل تعتقدون أنى أكنب هكذا دائما ، وأنى أقوم بدور المهرج ؟ اعلموا أنى أتعمد ذلك ، لكى أثبت لكم ، أنتى كنت ألعب تلك الملهاة وكنت أختبركم .. فهل يوجد مكان لوضاعتى إلى جانب كبرياتكم ؟ .. »



كيف ونحن نخرج منه هذه الزويدة لانعجب بمكانة أصحاب المنهج الذى بمقتضاه يكتفى المرء بأن يحيط الشئ الخارجى بحذر ، هؤلاء الذين ينبغي عليهم أن يتألفوا مع القارئ ( يمنحونه ويتناقض غريب الشئ الذى يمنعونهم عن أنفسهم ) كى نتخيل أنه يمكنه أن يدرك ذلك بنوع من الحدس السحرى بعد قراءة رواية طويلة لم تكن سوى جزء من الصفحات الست التى انتهينا توا من تلخيصها بغير بقعة والتى أوضحت أمامه كل شئ ..

كل هذه الالتواءات الغريبة - وقد أرينا بذلك أن نجعله يلاحظ ما إذا لم يوجد إلى اليوم أناس يسمحون لأنفسهم ، مثل السيد ليوتو ، بأن يتحدثوا بجدية عن « جنون نوستوفسكى » - وكل هذه القفزات المضطربة وهذه الحركات الهزلية الشديدة الانتقان ، الخالية من الجمال والدلال التى تترجم من الخارج ، مثل مؤثر القياس الكهربائى الذى يحدد أقل تغيير يطرأ على التيار ، هذه الحركات الخفيفة ، المحسوسة الشاردة ، المتناقضة ، المتلاشية ، والارتجافات الضعيفة وصور النداءات الخجلة المترددة وظلال خفيفة تنساب ، حيث الحركة الدائمة التى تنظم الخيوط غير المرئية لكل العلاقات الانسانية بل وجوهر حياتنا ذاتها .

ومما لا شك فيه أن الأساليب التى استخدمها نوستوفسكى ليترجم هذه الحركات الخفية ، كانت أساليب بدائية ، ولو أنه عاش فى عصرنا لسنحت له أدوات البحث الأكثر دقة والتى تنظم الفنون الحديثة بأن يدرك تلك الحركات عند مولدها وأن يتجنب كل تلك الإيحاءات غير الواقعية ، لكن ربما وهو يفيد من فنوننا يكون قد خسر أكثر مما كسب ، فقد كانت ستجنح به نحو واقعية أكثر وتفاصيل أدق ، لكنه كان سيفقد الأصالة وشجاعة المنطق وكان سيفقد شيئاً من قدرته الشاعرية الخلاقة ومن تأثيره الدرامى .

ولنقل على الفور ، إن ما تظهره هذه الاختلاجات ، وهذه الانحناءات وهذه الالتفافات وهذه التكهينات وهذه الاعترافات ، ليست لها أية علاقة بمعرض الأسباب السرابى المجرد هذا والذى من أجله نعيب اليوم على أساليبنا فى التحليل ، هذه

الحركات التحتية ، وهذا الدوران الدائم الشبيه بحركة النرة التي تنشأ عن هذه الحركات ليست هي ذاتها سوى فعل ولا تختلف إلا في بساطتها وتعقيدها وطبيعتها « الدهليزية » - حتى نستعمل كلمة أثيرة لدى بوستوفسكى - ذات الأحداث الكبرى التي تبرزها أمامنا رواية أو فيلم لدوس باسوس .

هذه الحركات نجدها بدرجة متباينة القوة وتتنوع لا حدود له عند كل شخصيات بوستوفسكى : نجدها عند بطل « مذكرات مكتوبة في سرداب » وعند هيبوليت أو ليبيديف وعند جروشكا أو روجوجين ونجدها بصفة خاصة أكثر تحديدا وأكثر تعقيدا وأكثر رقة وأكثر وفرة عند « الزوج الخالد » ، إن هذه الشخصيات عنده كما نذكر ، هي نفس القفزات الشاردة ونفس الخطوات الواثقة ونفس المداراة ، ونفس الأكاذيب المبتورة ، ونفس محاولات الإصلاح ، ونفس التنبؤات الغريبة ونفس الادعاءات ، ونفس اللعبة الرقيقة الخارقة حيث الحقد يمتزج بالمحبة ، والثورة والغضب يمتزجان ببراعة الطفولة ، والدنائة تمتزج بالغطرسة الفطرية ، والدهاء بالسذاجة ، وحيث تمتزج الرقة المتناهية بالخشونة البالغة ، والدلال بالاحترام ، يهاجم ، يستكين ، يتربص ، يذو ويتربص ، يهرب عندما نبحث عنه ، يتوقف عندما نطارده ، يحاول أن يبدو رقيقا وعلى الفور يعرض ، يبكي ويعبر عن حبه ، يبذل نفسه في سبيل الغير ، يضحي بنفسه ثم يجنح بعد ذلك بقليل والموسى في يده لى يقتل ، يتحدث نفس اللغة العذبة الساحرة بعض الشيء والمفرطة في المجاملة ، المليئة بعبارات رخيصة وحادة وكلمات ممطوطة ومبتذلة وحروف لها صفير كنتك التي كانت تكشف عن نوع من الاحترام اللاذع والمعسول في اللغة الروسية القديمة ، ومع الوقت ظهر جليا بكل قوامه الانساني حيث يسود ويمنع ويسامح بسخاء ثم يسحق .

وقد نستطيع - طالما أن هذه الأوضاع تتكرر في كل آمال بوستوفسكى خلال ألف موقف متباين - أن نأخذ عليه بعض التكرار الملل ، فبمرور الوقت يتولد لدينا الإحساس بمواجهة ملل حقيقى وفكرة محددة .



كتب جيد<sup>(١)</sup> يقول : « كل شخصياته مصنوعة من نفس النسيج ، فالخضوع والكبرياء هما المحرك الخفى لأفعالها ، وتنوع ربود الأفعال بناء على المقايير المتفاوتة » . لكن يبدو أن الخضوع والكبرياء ليسا ، بدوريهما ، إلا نوعا من التكيف ، يكمن خلفهما أيضا منشط آخر أكثر خفاء ، وحركة ، الخضوع والكبرياء فيها ليسا إلا انعكاسات لها ، ولا شك أن هذه الحركة الأولية والتي تمنح القوة لجميع الحركات الأخرى وأن هذا المكان الذى تجتاز فيه جميع خطوط القوة المساحة الشاسعة الصاخبة حيث تتجمع فى بؤرة واحدة ، قد أشار بوستوفسكى إليهما - الحركة والمكان - عندما تحدث عن هذا « العمق » ، « عمقى الخالد » الذى كان يستخلص منه - كما قال - « مادة كل كتاب من كتبه ، برغم اختلاف الشكل » . هذا الملتقى ، وهذا « العمق » من الصعب تحديد صفاتهما ، وربما أمكننا إعطاء فكرة إذا قلنا إنهما ليسا شيئا آخر فى الواقع غير ما أسمته كاترين ما نسفيلد « نوعا من الرهبة وربما شيئا من النفور : « هذه الرغبة المخيفة لخلق احتكاك ما » .

إنها هذه الحاجة الملحة والتي تكاد تكون مولعة بالاحتكاك ، لها ضغط مستحيل وهادئ يجذب كل هذه الشخصيات ، كما لو كانت فى دوامة ، وتحثها فى كل لحظة لتحاول بأى وسيلة أن تشق طريقا نحو الآخرين ، وأن تتغلغل فى هذه الطريقة إلى أبعد الحدود الممكنة ، وأن تجعلها تفقد قلقها وغموضها غير المحتمل ، وتدفعها لى تتفتح أمامها بدورها وتكشف لها أبق خباياها السرية ، إن كل نفاقها العابر وكل قفزاتها الشاردة وكل أسرارها وكل تناقضاتها ، وذلك التعارض فى سلوكها الذى يبدو أحيانا متضاعف السعادة منعكسا كالمرآة فى عيون الآخرين ، كل هذا ليس سوى نوع من الدلال والخيلاء لخدش فضولها وبفعها على التقارب ، إن خضوعها ليس إلا نداء خجولا ، خافتا ووسيلة للتظاهر بالاقتراب وبطريقة هائلة مرنة منفتحة معطاة مستسلمة تماما ومطمئنة لقوة الإبراك العقلى وكرم الآخرين : فكل العقبات التى تشيدها العظمة والمباهاة قد زالت كل منها ما يمكنه الاقتراب والدخول ، بلا رهبة ،

(١) أندريه جيد : بوستوفسكى ، ص ١٤٥

فالأبواب كلها مفتوحة ، إن ارتجافات العظمة لدى هذه الشخصيات ليست محاولات أليمة أمام الرفض المثير وعدم القبول النهائي والمواجهة لندائها ، الوقت الذى خمدت فيه حماسها عندما مهدت الطريق التى كانت قد عثرت عليها .

وأصبحت تستعيز بها عن خضوعها ، حتى تسرع بالتقهقر والتقدم سالكة طريقا أخرى ، كارهة ، مزبزية ، متائلة ألما مضنيا أو مفضلة بعض الحركات المليئة بالجرأة والسخاء بطريقة مفاجئة وعاجزة ، بهدف تحقيق الاتصال بالآخرين .

ومن استحالة الوقوف بثبات على حدة ، وعن بعد ، « ارتداد الذات » والوقوف موقف المعارضة أو بشيء من اللامبالاة ، تتولد مرونتها الغريبة ، وتلك الطاعة الفريدة التى تتمثل فيها صورتها الذاتية التى يراها الآخرون فى كل لحظة كما لو كانت تجذبهم وتستميلهم ، من هنا أيضا هذا الإغراء الذى يدفع فى كل لحظة هؤلاء الذين يشعرون بالهوان ومن أن يهانوا أكثر وأن يرغموا الآخرين على الفوص معهم فى نفس الهوان ، وإذا كانوا - كما يشير أنثريه جيد - « لا يعرفون ولا يمكنهم أن يصبحوا غيورين » وإذا كانوا « لا يعرفون من الغيرة سوى العذاب » فذلك لأن المنافسة التى تفترضها الغيرة تسفر بالفعل عن هذا التناقض غير المحتمل وهذا الفصام الذى يريدون تجنبه بأى ثمن ، هذه المنافسة هل هى مدمرة عندهم فى كل لحظة ؟ هل هى غارقة فى حنان غريب أو فى هذا الشعور الذاتى الذى نستطيع أن نسميه الكراهية التى ليست بالنسبة لهم سوى وسيلة للاقتراب من منافسهم لئلا يراكم ، والاستحواذ عليه من خلال الموضوع الأثير ؟

إن نهاية « عدم التلقى » هذه و « عدم الإدراك العاقل » اللذين تحدث عنهما ويلكه واللذين قال بسببهما إنه « يقبل أن يكون وحيدا عندما يكون الصراع والازدراء من وسائل اتخاذ موقف إلى جانب الأشياء » ، إن عدم الإدراك هذا لا يجد له صدى عندهم على الإطلاق ، ولا شك أن الاحتكاك يفرض نفسه ، ولذلك فإن الدعوة دائما مستجابة ، أما الإجابة فتجى مباشرة ، سواء كانت مفعمة بالحنان والسماحة أو بالصراع والاحتقار .



فإذا كانت بعض الشخصيات المتميزة ، مثل اليوشا والأب زوسيم أو العبيط تجد أن الطرق المؤدية إلى الغير هي طرق الحب السامية ، الفسيحة والمستقيمة ، فإن البعض الآخر ، الأقل سعادة ، لا يجدون أمامهم إلا طرقا موحلة وملتوية ، بعضهم لا يعرف السير إلى الخلف ، مصطدمين بألف عائق ، لكنهم يسعون جميعا نحو الهدف نفسه .

كل منهم يجيب ، وكل منهم يفهم ، كل منهم يعرف أنه ليس إلا امتزاجا طارئا ، أكثر وأقل سعادة ، من عناصر آتية من عمق مشترك واحد ، حيث يخفى الآخرون داخل نواتهم إمكانياتهم الخاصة وإراراتهم الذاتية ، ومن هنا يقاى لكل منهم أن يحكم على أفعال الآخرين كما يحكم على أفعاله الشخصية ، عن قرب ومن الداخل ، بكل بقائنها المختلفة ، وتناقضاتها التي تمنع التصنيفات والتسميات الغليظة ، ومن هنا لا يستطيع أحد أن يكتسب من سلوك الآخرين تلك المشاهد البانورامية التي تسمح وحدها بالحد أو اللوم ، ومن هنا هذا الفضول القلق الذي يسعى كل منهم بفضلته إلى فحص ذات الآخرين بون توقف ، ومن هنا هذه التخيلات المحيرة وهذه المشاعر وهذا الذكاء وهذه الموهبة الخارقة القادرة على النفاذ ، هي ليست النعم التي يغيرها الحب المسيحي فحسب لكنها كل تلك الشخصيات المبهمة وتلك الطفيليات اللغوية المعسولة والمرة وتلك اليرقات التي تتحرك بلا توقف وتتهش أغوار النفس وتستنشق باستمتاع رائحة الطمي المنفرة .

إن الجريمة ذاتها والقتل الذي يشبه النتيجة النهائية لكل هذه الحركات كما يشبه قاع الهوة الذي ينحدر إليه الجميع في كل وقت تملؤهم الرهبة والجانبية ، لا تشكل لهم سوى أقصى درجات الضغط والتصدع الحاسم الوحيد ، ولكن حتى هذا التصدع الحاسم يمكن أيضا ترميمه بفضل الاعتراف العلني ، الذي يصب المجرم من خلاله جريمته في الميراث المشترك .

ففي أعمال دوستويفسكى حقيقة ، وربما باستثناء واحد قريب ، فإن التصدع الحاسم ، والانفصال النهائي لا يثمر مطلقا ، ولو أن أحد هذين الشريكين سمح لنفسه أحيانا بأن يبتعد كثيرا وأن يجرؤ على أن يناله من بعيد ومن أعلى ، كما يفعل

فلتشانينوف في « الزوج الخالد » عندما تكون « الألعاب » قد انتهت من زمن بعيد عاد مرة أخرى كرجل حياة قنوع كما كان فيما مضى ، قبل أن تبدأ الألعاب ، بتتبيه مختصر لنظام كاف ( يد تبنى أن تعقد ، ثلاث كلمات : « وليمز ، إنن ؟ » ) حتى يتلاشى على الفور الطلاء الدنيوى ويسقط ، ثم يعود الاتصال من جديد .

في واحد من رواياته - وهي أيضا الوحيدة البائسة في الواقع - نذكر المذكرات المكتوبة في كهف والتي تتلاقى في أقصى حدود العمل كأنها تتلاقى في أقاصي العالم ، ونتذكر كيف أن أصدقاء رجل الكهف يقاومون برفضهم القاسي وكذلك هؤلاء المستخدمين الصغار الأغنياء السطحيين ، وهذا الضابط الشاب الذي يرجع اسمه إلى أصل الكلمة التي تعني « حيوان » أو « دابة » هذا الزفر كوف الذي يحمل « رأس كبش أبله » إلى أنماط أنيقة مهذبة واثقة ومفعمة بأب جم ، « يختبرها في صمت كحشرة فضولية » بينما هو يضطرب أمامهم ويوجه إليهم بلا طائل نداءاته المخجلة والساخرة ، فيكتمل التصدع .

هذه الحاجة الدائمة لإحداث اتصال - كملح بدائي من ملامح الشعب الروسى والتي تمسك أعمال دوستويفسكى تماما بكل جذورها - ساهمت في أن تجعل من التربة الروسية حقل اختبار وتربة سوداء صالحة للتحليل النفسى .

ماذا أكثر نقاء في الواقع من هذه الأسئلة الملحة وهذه الإجابات ، من هذا الاقتراب وهذا التراجع المخلوق ، هذا القرار وهذه المطاردة ، هذا الدلال وهذا التألف ، هذه الصدمات وهذه اللمسات الرقيقة ، هذه الطعنات وهذه الضغوط ، ماذا أكثر نقاء من أن تنفى وتحرك وتنسق وتتدفق إلى خارج الجسم الضخم المرتجف حيث المد والجزر الدائمين وحيث الاهتزاز المدرك هو ذاته نبض الحياة .

وتحت تأثير الضجة ، فإن الغشاء الذى يحتويها يضعف ويتمزق ويبدو كالانتقال من الخارج نحو الداخل ومن مركز ثقل الشخصية انتقالا لم تكف الرواية الحديثة عن تحريكه .



لقد أشرنا كثيرا إلى التأثير الوهمي - سيقال إنهم جميعا مرئيون بشفافية - الذي يحدثه فينا أبطال دوستوفسكي ، برغم التعريفات الدقيقة التي لكي يروق هذا التأثير لمقتضيات عصره كان سيعتقد أنه اضطراري .

ذلك أن شخصياته تحاول منذ البداية أن تصل إلى ما وصلت إليه شخصيات الرواية منذ البداية ، ليس فقط من حيث هي « أنماط » بشرية من لحم وعظم ، كذلك التي نعتقد أننا نراها حولنا وبأعداد لا نهائية قد تبدو أنها الهدف الأساسي للروائي ، أكثر من كونها دعائم غير مركبة ، أو قادة دول غير ظاهرين أحيانا ، ولكننا نجدهم داخل أنفسنا .

وقد يكون تحذلق بروسست النيوى ، الذي يرتد بطابع متسلط إلى حد الاستهجان ، فى جميع شخصياته ، ليس شيئا آخر سوى تنوع لنفس هذه الحاجة المتسلطة للرؤية ، لكنها نشأت وترعرعت فى أرض مختلفة كل الاختلاف ، فى المجتمع الباريسى ، المفرط فى الشكليات والرقعة فى ضاحية فوبورسان جرمان فى مستهل هذا القرن ، وفى كل الأحوال فإن أعمال بروسست توضح لنا الآن كيف أن هذه الحالات ( كان ينبغى أن يقال هذه الحركات ) المعقدة والرقيقة التى توصل على امتداد بحثه القلق ، أن ينال من خلال كل أبطاله أقل الاختلافات ، هذه الحالات هى تلك التى تنوم فى هذا العمل ببراء وصلابة ، فى حين أن الأغشية ربما تكون بعض الشيء ، ( بسوان ، أوديت ، أوريان دى جيرمانت أو الفر - برين ) تسلت طريق متحف جريثان الشاسع هذا حيث تنزوى إن أجلا أو عاجلا « النماذج » الأبية .

لكن لكي نعود مرة أخرى إلى دوستوفسكي ، فإن هذه الحركات التى يلتقى عندها كل اهتمامه واهتمام أبطاله واهتمام القراء ، تنهل من قاع واحد ، والتى كقطرات من الزئبق ، تسعى باستمرار من خلال الأغشية التى تفصلها ، إلى الالتصاق والامتزاج بالهيكل العام ، هذه الحالات الشاردة التى تجتاز كل أعماله وتعبير من شخصية إلى أخرى ، توجد لديهم جميعا ، هى متغيرة فى كل منهم بحسب دلالة مختلفة ، وتقدم لنا فى كل مرة ، واحدة من أشكالها المتنوعة والمجهولة ، وتجعلنا نستشعر شيئا يبدو وكأنه اتحاد جديد .

بين هذه الأعمال ينبوع لا ينضب أبداً في الأبحاث والأساليب الجديدة ، مثقل أيضاً بعديد من الوعود ، وأعمال كافكا التي نحاول أن نبحث اليوم عن مقارنتها فإن العلاقة أصبحت واضحة . لو تصورنا أن الأدب كسباق الخيل لا يتوقف أبداً ، سوف يبدو أن هذا من صنع نوستوفسكى أكثر من أى شخص آخر سوى كافكا الذى كان يمكن أن يتخذ نفس الدليل .

إن حرف ( ك ) حيث الاسم نفسه تحول إلى بديهية بسيطة ، ليس إلا - وكما نتذكر - أرق الدعاءات ، والشعور أو كتلة الشعور التى تضم ، وتقبض بالغشاء الرقيق ، ماذا تكون إن لم تكن هذه الرغبة الملحة والمضطربة نفسها ، « إحداث الاتصال » الذى يعبر كل أعمال نوستوفسكى كأنه خيط يقود إلى الهدف ، لكن ، طالما أن آثار شخصيات نوستوفسكى تقودها إلى صدر عالم أكثر ما يكون اخاء ، لتعاود البحث عن نوع من التداخل المتبادل ، لرؤية كاملة وممكنة للذات ، أنه نحو هدف أكثر تواضعاً وأكثر بعداً ، على السواء ، تسعى كل مجهودات أبطال كافكا . « يكفى بالنسبة لهم أن يصبحوا » فى نظر هؤلاء الأشخاص الذين ينظرون إليهم ، بقدر كاف من الحذر .. ربما لا يكونون أصدقاءهم ، لكنهم فى النهاية من مواطنيهم .. أو امكانية المثل وتبرئة النفس أمام مدعين مجهولين ومحصنين ، أو البحث عن انقاذ النفس ، برغم كل العقبات ، مع هؤلاء المقربين إليهم تماماً ، أو بعض الفقراء من نوى القرى .

إلا أن هؤلاء الذين يريدون التأكد من أن أبطال كافكا ليست لهم أية علاقة بهذه الشخصيات الروائية التى أفرغها مؤلفوها ، رغبة فى التبسيط أو بناء على موقف مسبق أو نتيجة لاهتمام ببالكتيكى ، من « كل فكرة ومن كل حياة ذاتية ، وإن يقدموها لنا كما « صورة الواقعية الانسانية نفسها عندما جربوها من كل اصطلاحات التحليل النفس » . هؤلاء ليس عليهم إلا أن يعيدوا قراءة التحليلات الدقيقة والرقيقة التى تستسلم لها شخصيات كافكا بشغف واضح ، بمجرد أن يحدث بينها أقل اتصال .

تلك هى التشريعات الغزيرة لسلوك وإحساسات ( أ ك ) بالنسبة لفريدا ، أجريت بأق المشارط بواسطة صاحبة الفندق ، ثم بواسطة فريدا ، ثم بواسطة ( ك ) ، نفسه



على التوالي ، هؤلاء الذين كشفوا اللعبة المعقدة لاساليب العمل الدقيقة ، انعكاسا للخواطر ، والنبضات ، والاحتمالات ، والانفعالات ، انعكاسا لشاعر مركبة ومتناقضة في الغالب ، لكن هذه اللحظات الصائقة ، وهذه الحالات الفريدة ، هي أيضا أندر من الاتصالات ( حب ) إذا جاز لنا أن نطلق هذه التسمية على تلك العلاقة الغريبة بين فريدا و ( ك ) ، أو كراهية صاحبة الفندق لـ ( ك ) بواسطتها يمكن أن يعبرا عن ذاتيهما .

إذا أردنا أن نحدد بالضبط النقطة التي انطلق منها كافكا بإزاء أعمال دوستوفسكي ، سوف نجد لها بلا شك في هذه « المنكرات » المكتوبة في كهف ، والتي مثلما رأينا ، كما لو كانت على البعد ، في أقصى نقطة من هذه الأعمال .

بطل هذه المنكرات يعلم أنه بالنسبة للضابط ( الذي ) يمسكه من كتفيه ، وبدون تفسير ، بلا كلمة واحدة يضعه ويتركه كما ( لو ) لم يكن موجودا ، ليس أكثر من شيء بسيط أو في نظر هذا الزفر كوف على رأس الكبش ليس سوى « حشرة متطفلة » ، يشعر طالما أنه يحاول أن يندمج في المجموع « وأن يتوغل بأكثر جرأة بين العابرين ، كحشرة » يثق تماما أنه ليس بينهم إلا « نياحة » ، « نياحة كريمة » هذه النقطة البعيدة حيث يجد نفسه ، للحظة قصيرة ، - إذ إنه سينال ثأره ، ويجد بسهولة في متناول يديه كائنات بشرية ( مثل ليز التي يستطيع أن يجعلها تتعذب كما يستطيع أن يجعلها تحبه وتكرهه في الوقت نفسه ) تصبح معها أكثر الامتزاجات ممكنة - أن نقطة الضرورة هذه حيث اللحظة الواحدة تتضخم بصفة محددة في مساحات الكابوس الشاسعة في عالم غير متفرع حيث يتعارك أبطال كافكا .

إننا نعرف هذا العالم الذي تلعب فيه لعبة الحزن التشاؤمية والذي تتقدم فيه دائما في الاتجاه الخاطيء حيث الأيدي الممتدة « تصفع الفراغ » ، وحيث كل ما تلمسه يختفي وكل ما نخطفه للحظة وما نتحسس به بيد قلقة يتبخر مباشرة أو يهرب ، وحيث النداءات دائما ما تكون خداعة ، والأسئلة لا تلقى إجابة و « الآخرين » هم هؤلاء الذين يلقون بك إلى الخارج « دون كلمة تقال » ولكن بكل قوة ممكنة « ذلك لأن » الضيافة ليست من طبيعتهم « فليست » لديهم الحاجة للإيواء ، هؤلاء الذين

ينظرون بون حراك أو « ينسون بسهولة يديك » التي تحتفظ بها ممدودة وأنت تفكر دائما في « أنهم يقبضون عليها » هؤلاء الذين يسعدون من إلقاء عنوانهم بغرض « الإعلام أكثر منه دعوة عندما نطلب منهم » إن لم يكن بإمكاننا المجيء لرؤيتهم إذا ما شعرنا بالوحدة ، هؤلاء الذين إذا قلنا لهم إننا سنجلس بالقرب منهم ، أجابوا ( أنا راحل ) ، هؤلاء الذين يتكلمون عنك ، في حضورك ، كأنك شيء يلحظون حركاته « حتى الشعر الذي يتحرك ، كما لو كانوا يلحظون ذهاب ومجيء قطة » ، هؤلاء الذين يقطعون معك كل علاقة وهم لا ينامونك أبدا ولا يجعلونك أبدا تنابيهم « كما فعل » « كلام » مع المضيئة ذات يوم جميل من بين سنوات وسنوات حياة كاملة من التفكير القلق ، لا يسمح لك مطلقا بمعرفة « لماذا حدث ذلك » حيث « الآخرين » كائنات نصف إنسانية بوجوه متحدة وحركات طفولية وغير مفهومة تختفي وراء سذاجتهم وفوضويتهم الظاهرة ، مهارة ماهرة خبيثة وفي الوقت نفسه غليظة ، إنهم رجال بضحكات ملغزة تراقبك على البعد بفضول مرئي وصياني ، ينظرون إليك « بون كلام » كل على حدة ، ويغير أنني علاقة إلا فيما يتعلق بهدف نظراتهم ، إنهم يبتعدون بخضوع عندما نطردهم ويعودون بسرعة إلى أماكنهم بإصرار إلى لا حياة فيه : « إنه عالم ، الآخرون فيه سادة » نتجه إليهم بكل قوة ، لأنهم بعيدون وغير مرئيين ، متولين لمناصب سياسية ، بقة وتحديد ، كهنوتية ، بدرجات تتصاعد نحو اللانهاى حتى هذه الدرجة الرئيسية من نظام غامض ، ولأن كل المتهمين يتصفون في عينيه بالجمال ، إن الكلمات تفقد معناها التقليدي وفعاليتها والمحاولات العادية تفيد في إثبات التهم ، أما الاستحسان فهو مصيدة ، لحد البريء على الاعتراف : « فكل شيء يفهم خطأ » وحتى أسئلتهم الخاصة ، لاتفهم أبدا وأيضا سلوكياتهم الخاصة ، « ولا يعرف مطلقا إذا كانوا قد قاوموا أم إذا كانوا قد استسلموا » ، مثل رجل بدون مرآة ، لا يمكن أن يعرف وجهه ، فإذا كان على انفراد وعلى مسافة من نفسه ، غير مبال ومطمئن ، في فراغ ثلجي ، بغير ضوء ولا ظل ، كل هذه الاستطرادات الدنيا التي تنجذب في كل لحظة نحو الرفيق الأقرب ، وتتحالف معه وتفتن إليه وتتوجه إليه وتعرض عنه وتلتقي به وترتبط به ، هنا حيث الأعضاء لا تصبح لها جدوى ، تصبح هزيلة ومحدودة ، ذلك أن التقاربات المعلومة والتراجعات

المختلفة ليست إلا تحريك الساقين بغير نظام وبطريقة عشوائية ، مثل الارتجافات المنتظمة التي تصدر عن الحيوان الواقع فى المصيدة : تلك الليونة وتلك الإيحاءات التي كانت بمثابة تربية خفيف شهوانى ، أصبحت خضوعا لشيء جامد ، انفعال يائس أمام « قدر لا مفر منه » ، الموت ذاته ، الذى تخضع له بدون مقاومة ، لأننا لم نعد بعد ، منذ أمد طويل ، سوى « مادة ميتة » فقدت صفتها المأساوية الفريدة ، إن القاتل لم يعد الضاغط الأسمى ، ولا حتى المتصدع الأسمى ، لم يعد سوى جزء من الطقوس المعتادة والمنظمة بدقة ، المفجعة إلى حد ما والمبالغ فيهما بعض الشيء ، يستطيع وحده ، ولأسباب غير معروفة ، أن يربطك أو أن يرفض حقك فى الحياة ، هؤلاء الموظفون حيث أنناهم يحل عليك وأنت لا شيء غير « موضوع غامض يرثى له .. بنى مدفون فى الأكثر بعدا من البعد » إرادة لا نهائية .

هؤلاء « السادة » الذين يستحيل معرفة مظهرهم حيث يمكنك بلا جدوى طوال حياتك بأكملها أن ترصد تحركاتهم ، هؤلاء الذين « لن يتحدثوا أبدا إليك ولن يتركوك أبدا تظهر أمامهم ، مهما عانيت ومهما أضفت من إصرار لإزعاجهم » والذين معهم لا تستطيع أن تأمل فى خلق نوع من الصلة يمكن تخيلها فى صورة دعوى « لن يقرؤها بطبيعة الحال أبدا » ولكنها « توضع فى أرشيفهم » على الأقل ، ليس لديهم من ناحيتهم سوى معرفة محددة عنك ، كتلك التى يمكن أن تجسد رذاذ أمانة نائية .

هنا ، حيث المساحات الشاسعة اللامتناهية مثل المسافات التى تفصل الكائنات بعضها عن البعض الآخر ، وحيث يكمن بداخلك فى كل وقت « ذلك الشعور بقطع كل علاقة معك حيث اختفت كل نقاط الاسترشاد وضاع الإحساس بالاتجاه واختلت الحركات شيئا فشيئا ، وتحلت المشاعر ( فالذى يبقى من الحب ليس إلا نسا شرسا حيث المحبين - تحت عيون المشاهدين اللامبالية - « تعصبوا كل على الآخر ، وأحبطوا وفقدوا القدرة على التعاون والمعاونة » ، أو جاؤا ببعض الحركات الفجائية والآلية ، كنتقليد تهكمى من الحنان الموجه الرقيق الحميم ، مثل ذلك الحنان الذى يكنه « ابنى » - « ك » لأنه متهم أجازها « سادة » حليقو النقون مرفوعو الهامات يرتدون حلل السهرة والقبعات العالية ، يتنن بحركات مليئة بالأدب الرفيع والتلجى ، يتبادلون



فيما بينهم وطويلا « آدابا لتنظيم أسئلة الصدارة » ، طقوس تبدو الضحية من خلالها وهي تقاوم وتحاول بقدر استطاعتها الاندماج ، حتى تموت نبيحة كالكلب في نهاية الأمر ، تحت عيون « السادة » الذين يقتربون تماما من وجهه ويراقبونه ، عن كُتب شديد ..

مع هذا التخمين الخاص ببعض العباقرة والذي تحدث عنه بوستوفسكى معبرا عن وثبة الشعب الروسى الأخوية الشاملة وقدره الفريد ، كما تحدث كافكا الذى كان يهوديا وكان يعيش فى ظل الدولة الالمانية فتنبأ بقدر شعبه المقبل وبين تلك السهام التى أصيبت بها ألمانيا الهتلرية والتى دفعت بالنازية إلى حمل وتحقيق تجربة فريدة ، تجربة النجوم الصفرة الحربية الموزعة بعد إدخال نقطتين معكوفتين فى الخريطة المنسوجة ، وتجربة أفران إحراق الجثث التى وضعت عليها بانىوهات ضخمة إعلانية تبين الاسم والعنوان والحالة الصحية التى كان عليها الشخص المحروق ، وتجربة غرف الغاز التى ضمت جسدا عاريا ( الملابس كانت سابقة عليهم ، كما فى رواية « القضية » ، وكانت موضوعة بعناية ومطوية إلى جوارهم ) هذه الأجساد كانت تتلوى أمام أعين السادة المشدودة تماما وزينتهم العرجاء ، هؤلاء السادة القادمون بهدف المراقبة ، والذين كانوا يلاحظون الأجساد من خلال فوهات زجاجية حيث كانوا يقتربون أفواجا وهم يحترمون أنوارهم ويتبادلونها بأدب جم .

هنا خلف هذه الحدود النهائية والتى لم يتبعها كافكا ولكنه وجد فى نفسه الشجاعة فوق الانسانية لأنه يسبقها بإحساس كان يختفى تماما ، حتى ولو كان الازدراء والكراهية ، فلم يكن هذا الإحساس غير البلادة الخاوية ، واللافهم القاطع والكامل .  
إننا لا نستطيع أن نبقى إلى جوارهم ولا أن نحاول الذهاب إلى أبعد من ذلك ، فالذين يعيشون على أرض البشر لا يمكنهم إلا أن يغيروا الطريق .

## الأزمة الحديثة

أكتوبر ١٩٤٧



## عصر الشك

آثر النقاد ، كمربين فاضلين ، التظاهر بعدم ملاحظة أى شىء ، فى مقابل عدم ترك أى فرصة للتصريح بصوت مرتفع بأن الحقائق الأولى للرواية ، التى أعرفها ، ستبقى دائما وقبل كل شىء « قصة نرى فيها شخصيات تعيش وتتنفس » وأن الروائى لا يستحق هذا الاسم إلا إذا كان قادرا على « الإيمان » بشخصياته ، الأمر الذى يسمح له بأن يعيدهم « أحياء » وإعطاهم « كثافة روائية » ، لقد أجابوا توزيع الثناء بسخاء على أولئك الذين يعملون أيضا ، مثل بلزاك أو فلوبير « ترك » بطل رواية وإضافة « وجه لا ينسى » إلى الوجوه التى لا تنسى وسط العديد من الأساتذة المرموقين الذين يملأون عالمنا .

لقد أجابوا أمام الكتاب الشبان عكس سراب الجوائز القيمة التى تنتظر ، كما يقال ، نوى الإيمان الخالد : وهو توقيت معروف تماما لبعض « الروائيين الحقيقيين » حيث الشخصية ، طالما أن ثقة مؤلفها فيها والأهمية التى يعلقها عليها متوهجان ، تبدأ فوراً كالموائد الدوارة ، وهى منعشة بأكسير ساحر ، فى الاهتزاز بحركتها الذاتية وفى سحب مبدعها خلفها وهو أسلوب الإرادة لا يملك إلا أن يترك نفسه بدوره تقوده صنيعته ، وأخيرا أجاد النقاد الجمع بين الوعود والتهديدات وتنبه الروائيين الذين إذا لم يأخذوا حذرهم فإن السينما ، منافستهم الأفضل تسليحا ، ستأتى لتسلمهم الصولجان من بين أيديهم غير الجديرة به – وكأن شيئا لا يحدث ولن يؤدى العتاب ولا التشجيع إلى إحياء إيمان فاتر .

وبحسب كل الشواهد ، فإن الروائى ليس وحده الذى لا يعتقد أبدا فى شخصياته لكن القارئ من جهته ، لا يتوصل أبدا إلى الاعتقاد فيها ، وترى أيضا الشخصية الروائية ، المحرومة من هذا الدعم المزيج وفى داخلها إيمان الروائى



والقارىء معا ، إيمان يجعلها تنهض منتصبة بتوازن شديد ، حاملة على كتفها العريضين كل ثقل التاريخ الذى يجعلها تتجنب ثم تهلك .

فمنذ زمن أوجينى جرانديه السعيد ، حين بلغت ذروة مجدها ، ساد بين القارىء والروائي شىء من صحبتهما المشتركة ، مثل قديس اللوحات البدائية بين الواهبين ، هذا الشىء لم يتوقف عن فقدان كل خصائصه ومزاياه على التوالى .

لقد كان يجهز بثراء وهو مقعم بحسنات من كل نوع ويحاط باهتمامات بالغة ، لا ينقصه شىء من أبرزيم سرواله الفضى حتى العقدة ذات الخطوط عند طرف أنفه . ففقد شيئا فشيئا ، كل شىء : أجداده ومنزله المشيد بعناية والمكس من الكهف حتى المخزن بأشياء من كل نوع ، حتى أكثر القطع الزهيدة فجاجة ، وممتلكاته وحججه وملابسه وجسده ووجهه ، فقد بصفة خاصة أثنى خاصية بين تلك الخواص جميعا ، طباعه التى لا يتميز بها سواه ، تميزا يمتد حتى إلى اسمه .

واليوم ، تغمرنا باستمرار موجة ، أخذة فى الارتفاع ، من المؤلفات الأدبية التى تسعى أيضا إلى أن تصبح روايات حيثما يوجد كائن بدون سياج ، غامض لا يمكن إبراكه ولا رؤيته ، وهو « الأنا » غير المسمى ، هو كل شىء ولا شىء ، وهو ليس أكثر من انعكاس للكاتب نفسه ، اغتصب دور البطل الرئيسى واحتل مكان الصدارة ، إن الشخصيات التى تحيطه والمفتقدة لوجودها الذاتى ، لم تعد سوى أوهام وأحلام وكوابيس وخدع وانعكاسات أو علامات لهذا « الأنا » القادر على كل شىء .

ونستطيع أن نتأكد من ذلك ونحن نتخيل أن هذه القضية ، هى نتيجة لمحور تفكير المراهقين ، عن حياء أو عدم خبرة ، لو أن هذا المرض الصبباني لم يكن قد أصاب بالتحديد أكثر مؤلفات عصرنا أهمية ( بدءا من « البحث عن الزمن الضائع » و « المستنقعات » حتى « معجزة الزهرة » مرورا بكراسات « مالت لوريد بريج » و « السفر فى آخر الليل ، و « الغثيان » ) تلك المؤلفات التى كشف كتابها بدون جهد قدرا كبيرا من التسلط وقدرة أكبر على الاشتباك .

إن ما يظهر ، فى الحقيقة ، هذا التطور الحالى للشخصية الروائية هو على النقيض تماما من الارتداد إلى حالة الطفولة .

وهو تطور يوضح ، عند الكاتب والقارئ على السواء ، حالة عقلية سفسطائية فريدة « فهما لا يحاذران فقط من الشخصية الروائية ، ولكن كلا منهما يحذر الآخر من خلالها ، فلقد كانت هى حقل التقاهم ، والقاعدة الصلبة التى ينطلقان منها بجهد مشترك نحو أبحاث واكتشافات جديدة ، وأصبحت هى موضع حذرهما المتبادل والحقل الخرب الذى يصطدمان فيه فعندما نختبر موقفها الحالى ، يمكننا القول بأنها تبالغ فى تمجيد عبارة ستندال : « إن عبقرية الشك قد حلت بالعالم » ، لقد دخلنا فى عصر الشك » .

وقبل كل شئ فإن القارئ اليوم يتوخى الحذر من هذا الذى يطرحه أمامه خيال الكاتب ، « يشكو مسيو جاك تورينيه من أن أحدا لا يجرؤ على الاعتراف بأنه يخترع » فالوثيقة التى تهتم هى المحددة والمؤرخة والصحيحة والرسمية « أما الأثر الخيالى فهو المستبعد ، لأنه مخترع .. و ( الجمهور ) فى حاجة ، حتى يصدق ما نقصه عليه إلى التأكد من أننا « لا نصنعه له » .. فلا شئ يعتد به سوى الحدث البسيط الحقيقى .

لكن لا ينبغى أن يظهر مسيو تورينيه نفسه بكل هذا القدر من المראה فهذا التفضيل « للحدث البسيط الحقيقى » الذى يكمن فى أعماق قلب كل منا بالتأكيد ، ليس دليلا على العقلية الورعة والرصينة المستعدة دائما لسحق كل محاولة جريئة وكل ضعف أمام الهروب ، تحت وطأة « الحقائق الراسخة » وعلى العكس تماما ، ينبغى أن نعيد للقارئ هذه العدالة التى أبدا لن تخلص أثنين حتى يتبع المؤلفين فى طرق جديدة ، فهو فى الحقيقة لم يقطب جبينه أبدا أمام أى مجهود ، قبل أن يختبر بانتباه دقيق كل جزء من رداء الألب عند جرانديه وكل شئ فى منزله وأن يقلم أشجار الحور ومزارع الكرم وأن يراقب عملياته الحضارية ، لم يكن هذا عن ميل للحقائق الراسخة ولا عن رغبة فى أن يجثم بنعومة فوق صدر عالم معروف ، فى حدود أمانة « كان يعلم جيدا إلى أين يريدون قياسته ، وأن هذا لم يكن نحو السهولة واليسر » .

ثمة شيء خارق لا يحتمل ، كان يختبئ تحت هذه المظاهر العائلية ، كل حركات الشخصية كانت تخط منظرًا ، وأقل التحف قيمة كانت تعكس وجهها ، وكان هذا هو ما ينبغى أن يظهر إلى النور ، وأن ينقب حتى أقصى حدوده ، وأن ينبش فى كل طياته : مادة كثيفة ، جديدة تماما ، كانت تقف فى طريق الجهد وكانت تزكى جنوة البحث ، إن ضمير هذا الجهد وذلك البحث السليم كان يؤكد الزهو الذى أتاح للكاتب ، نون أن يخشى من ملل صبر القارئ ، أن يخضعه إلى مراقبة مدير البيت الدقيقة وإلى حسابات المسجل وإلى تقديرات المثلث « هذا الضمير كان يبرر طاعة القارئ » إلى هنا ، كان كلاهما يعرف أين يكمن ذلك الذى كان عندئذ شاغلهمما الأكبر ، وهنا ، وليس فى أى مكان آخر : لا يتفصل أيضا عن الموضوع الذى كان ، فى إحدى لوحات شاردان اللون الأصفر ، لون الليمون أو « على نسجية لفيروز أزرق ، السماء ، وكما أن اللون الأصفر كان هو الليمونى واللون الأزرق هو السماوى ، وأنهما لم يتمكنا من التكون أحدهما بدون الآخر ، فإن البخل كان هو الأب جرانديه ، كان هو جوهر ذاته ، وكان يغمره حتى الأعماق ، فاكسب منه ، بدوره ، هيئته وبأسه .

كلما كان قوى الهيكل كان جيد البناء ، وكلما كان ثرى الزخرف كان الموضوع ، وكلما كانت ثرية ومتنوعة كانت المادة .

هل هو خطأ القارئ ، إذا كان يملك ، منذ ذلك الحين ، تلك المادة التى اكتسبت الصلابة الرخوة وفقدان مذاق الطعام المجتر ، والموضوع الذى نريد اليوم أن نحتويه والصورة السطحية للرؤية الخادعة ؟

إن الحياة تنتهى ، فى آخر المطاف ، مثل كل شيء فى الفن ، وكان « أندريه جيد » يقول مؤكداً إن « قوة الحياة » التى تحدد قيمة الشيء ، قد تخلت عن الأشكال التى كانت مليئة بالوعود فيما مضى ، وانتقلت إلى مكان آخر .. إنها فى حركتها الدائمة التى تجعلها تتجه دائما نحو هذا الخط الساكن حيث يتأى البحث فى لحظة ما ، وحيث تحمل كل ثقل المجهود ، لقد حطمت أطر الرواية القديمة وأطاحت بالإكسسوارات البالية عديمة الجدوى ، الواحدة تلو الأخرى .. إن العقد والصدى



المخطط والخصائص والدسائس تستطيع أن تكشف اليوم عن شيء آخر غير الواقعية يدركها كل إنسان ، حتى تتحرك في كل اتجاه ، أقل الأجزاء حجما ، وبدلا من دفع القارئ إلى قول حقيقة تدخل في صراع شديد ، كما كان يحدث في عصر « بلزاك » فإنهم يجتازون المخاطرة بجنوحه نحو الكسل - وأيضا بالنسبة للكاتب - ونحو خوفه من الحيرة .. إن النظرة العابرة للغاية حوله ، والاحتكاك الوقتي ، يكشفان للقارئ عن أشياء كثيرة من كل هذه الظواهر التي ليس لها هدف آخر سوى تغطية الشخصية بما هو معقول ، يكفي أنه ينهل من ينبوع الشاسع حيث لا تكف تجاربه الذاتية عن أن تكبر لكي نعوض هذه التعريفات المملة .

أما بالنسبة للشخصية فهو يعلم جيدا أنها ليست شيئا آخر غير اللياقة المبالغ فيها والتي يستخدمها هو نفسه ، نون أن يعتقد فيها تماما ، لراحته العملية حتى ينظم سلوكه بشكل واضح ، فهو يحذر من الأعمال الشرسة والمرئية التي تكبت بشكل صارخ سمات الشخصية ، ويحذر أيضا من المكيدة التي ، تلتف حول الشخصية كالغمامة ، فتمنحه في الوقت نفسه ، وهي تتخذ شكلا من أشكال التلاحم والحياة ، صلابة كصلابة الهياكل العظمية .

لقد كان مسيو تورينيه على حق في نهاية الأمر ، وهو يحذر من كل شيء ، فقد عمل منذ وقت طويل على معرفة أشياء كثيرة وعلى ألا ينسى تماما كل ما تعلمه .

فكل منا يعلم جيدا كل ما تعلمه حتى يصبح ناك الذي تعلمه مفيدا له بالتأكيد ، لقد عرف كل من جويس وبروست وفرويد ، تنفق المونولوج الداخلي ، الذي لا يسمح أي مؤثر خارجي بظهوره ، والغزارة اللانهائية للحياة النفسية ، وأرجاء اللاشعور الشاسعة التي لم تكشف إلا منذ فترة قليلة « لقد شاهد كل منها سقوط الحواجز المحكمة التي كانت تفصل الشخصيات الواحدة عن الأخرى ، وأصبح بطل الرواية محدودا بشكل تعسفي ، كشريحة محددة المعالم مطبقة على النسيج المشترك الذي يكمن بالكامل في كل منا والذي يقبض ويمسك بين خيوط نسيجه التي لا حصر لها بالعالم كله ، مثل الجراح الذي يركز نظره على المكان المحدد الذي ينبغي أن يبذل فيه جهده ، ليفصل هذا المكان عن الجسم المحدد ، لقد كان مدفوعا ومضطرا إلى

تركيز انتباهه وفضوله على بعض الحالات النفسية الجديدة ، ناسيا الشخصية الجامدة التي يستخدمها كعون له في حالة الصدف ، ولقد رأى أن الوقت لم يعد وقت هذا التيار السريع الذي يدفع إلى الأمام عقدة الرواية ليصبح ماء راكدا حيث تتكون في أعماقه تحليلات متأنية وبطيئة ، لقد رأى أن أفعالنا تفقد بواقعها المعروفة ومضامينها المتفق عليها ، وهي عبارة عن إحساسات مجهولة تظهر ، بينما تتغير الإحساسات المعروفة تغيرا أكثر من شكلها واسمها .

لقد تعلم كثيرا أو جيدا لدرجة أنه أخذ يتشكك في أن الموضوع المخلوق الذي يطرحه أمامه الروائيون يستطيع أن يكشف عن ثراء الموضوع الواقعي . وبما أن الكتاب الذين ينتهجون المنهج الموضوعي يدعون أنه لا فائدة من الاجتهاد لاستحداث اللانهاية المركبة للحياة ، وأنه على القارئ أن يستخدم معلوماته الغنية الخاصة وأنوات البحث التي يمتلكها ليحل لغز الموضوع الغامض والتي تكشفها أمامه ، فهو يفضل ألا يبذل مجهودا إلا فيما يعلمه تماما ولا يهتم إلا بالأحداث الحقيقية .

إن « الحدث الصغير الحقيقي » له في الواقع على القصة المخترعة مزايا لا شك فيها ، وأول هذه المزايا هو الصدق ، من هنا تنبئ له قوة الاقناع والهجوم ولا مبالاته النبيلة في السخرية وفي النوق المنحط ، وهذه الجرأة الهائلة وهذا الانطلاق الذي يسمح له بأن يتجاوز الحدود الضيقة حيث الاهتمام بالتشابه بأسر الروائيين الأكثر جرأة ويؤدي إلى تفهقر حدود الواقع إلى أبعد مدى ، ويجعلنا نقتررب من أرجاء مجهولة حيث لم يكن يحلم أي كاتب بالمغامرة فيها وهي تثب بنا في قفزة واحدة إلى الهاوية .

وأى قصة مخترعة تلك التي يمكنها مضاهاة قصة الحجز على بواتيه أو معسكرات المعتقادات أو حرب ستالنجراد ؟ وكم تتطلب من روايات ومن شخصيات ومن مواقف ومن أحداث حتى توفر للقارئ مادة توازي في تراثها وحنقها تلك المادة التي نقدمها غداء لفضوله وتفكيره مقالة جيدة ؟

إنه إنن لأسباب معقولة يفضل القارئ اليوم حدث الرواية المعاش ( أو على الأقل هذا الذي له الشكل المطمئن ) إن موجة الرواية الأمريكية الحديثة لا تأتي

لتتكر هذا الإيثار والتفضيل ، كما قد يعتقد البعض ، لكنها على العكس ، تؤكد ذلك الألب الذى استهان به القارئ الأمريكى المثقف للأسباب التى أشرنا إليها الآن . ذلك الألب هو الذى ينقل القارئ الفرنسى إلى عالم غريب لم يتل منه أى مغنم ، أخذ حنره وأثار فيه هذا الفضول السريع الذى أيقظته قصص الرحلات وأعطته الإحساس الممتع بالهروب إلى عالم مجهول ، والآن وبعد أن اعتاد إلى حد ما على هذا الغذاء الغريب الذى تبين أنه رغم ثرائه وتنوعه الظاهريين أقل قوة مما كنا نتصور ، فإن القارئ الفرنسى لم يعد يبالي بدوره بمثل هذا الغذاء .

كل هذه المشاعر التى يحس بها القارئ إزاء الرواية ، يدركها الكاتب وهذا بديهى ، أفضل من القارئ نفسه ، وكثيرا ما نبه إليها وبينها .

وأىضا عندما يفكر الكاتب فى أن يروى قصة ما ويقول لنفسه إن عليه تقرير الكتابة ، تحت عين القارئ الساخرة ، سوف يتحتم عليه أن يكتب « الماركيزة خرجت فى الساعة الخامسة » يتردد ، تنقصه الشجاعة ، كلها ، لكنه لا يستطيع فى النهاية .

فإذا استجمع شجاعته وقرر ألا يعطى الماركيزة العناية التى تتطلبها التقاليد ، وألا يتكلم إلا عما يرضيها فى اليوم ، فإنه يلاحظ أن النغمة غير الشخصية ، الملائمة تماما واحتياجات الرواية القديمة ، لا تلائم إظهار الحالات المعقدة والدقيقة التى يحاول أن يكتشفها ، هذه الحالات ، مشابهة فى الواقع لهذه الظواهر الطبيعية الحديثة ، وهى رقيقة وبقيقة لدرجة أن أقل شعاع ضوء لا يستطيع أن يضئها دون أن يجعلها تضطرب ودون أن يغير من معالمها أيضا ، فإذا ما حاول الروائى أن يضعها دون أن يفصح عن نفسه ، فسوف يخيل إليه أنه يسمع القارئ تماما مثل هذا الطفل الذى كانت تقرأ له أمه حكاية لأول مرة ، فسيستوقفها متسائلا : « من قال هذا ؟ » .

إن الحديث بصيغة ضمير المفرد يرضى فضول القارئ المشروع ، ويخمد شك الكاتب غير المشروع ، وهو ، فى المقابل ، يضيف على الأقل مظهرا من مظاهر التجربة المعاشة ، التى تأخذ القارئ مأخذا محترما وتقلل من عدم ثقته .



ثم إن أحدا لا يترك نفسه بالكامل لتيه تلك الجفوة السهلة التي تجعل الروائي يقوم بتفتير شذرات من ذاته يكسوها بما يشبه الحق وهو يوزعها متعمدا شيئا من السعادة على شخصيات يستخلصها القارئ بدوره وبشيء من الكشف ليضعها ، كما فى لعبة اللوتو ، فى مواضع متدافقة مع تلك التى فى بخلته .. ( ذلك أن تلك الشذرات إذا كانت مقطعة من مقطع عمودى على عمق ما ، ستجدها متشابهة عند الجميع ) .

اليوم كل إنسان يشك تماما ، نون الحاجة إلى تنبيهه ، فى أن « بوفارى - هى أنا » وبما أن المهم الآن هو إظهار الوجود المشترك للمشاعر المتناقضة وإعادة ثراء وعقدة الحياة السيكولوجية بالقدر المتاح ، فإن الكاتب يتحدث عن نفسه بكل أمانة ، نون التماهى وبشكل غير محدد فى قائمة النماذج الأدبية .

ولكن يوجد ذلك الكاتب ، الغريب أكثر مما يبدو ، الذى تفرعه فطنة القارئ الشديدة وعدم ثقته ، فلا يثق من ناحيته بل وأكثر فى القارئ .

إن القارئ فى الحقيقة ، حتى الأكثر حذرا ، ما إن يترك لنفسه ، حتى يصبح على الرغم منه مثاليا .

وهو يفعل ذلك ، مثل الروائي الذى يهدى من روعه ، نون أن يدرك ، لتيسير الحياة اليومية بعد جذب طويل ، مثل كلب باقلوف الذى يسيل لعابه لرنين الجرس ، وعند أضعف إشارة يصنع شخصيات ، كما فى لعبة « التماثيل » ، كل ما يلمسه يتصلب ، ثم تتضخم فى ذاكرته تلك المجموعة الضخمة من الدمى الشمعية التى يستكملها على وجه السرعة طوال أيامه ولم يكف منذ بلغ سن القراءة عن إثراء العديد من الروايات ، ذلك أن الشخصيات ، كما رأينا ، وكما تمخضت عنه الرواية القديمة ( وكل الآلة القديمة التى كانت تسعى لتقييمها ) لا تصل أبدا إلى استيعاب الحقيقة السيكولوجية الحالية ، وبدلا من إظهارها ، كما فى الماضى ، تسرقها ، كذلك ويتطور مماثل لفن التصوير ، فإن العنصر السيكولوجى ، مثل عنصر التصوير ، يتحرر بلا شعور من المادة التى صنعت منه جسدا ، رغم أن هذا التطوير يظل أكثر خجلا وأكثر بطئا مقطوعا بالعديد من التوقفات والتراجعات .

إنه يمهّد للاكتفاء الذاتى وعدم الاعتماد بقدر الإمكان على سند آخر ، فعليه تركيز كل جهود الروائى ، وعليه أيضا يجب أن يتركز انتباه القارئ .

ينبغى إذن منع القارئ من الجرى كأرنين معا ، وطالما أن الشخصيات التى تصبح سندا له فلا يضيع منها حقيقة عميقة ، لا بد من الاستفادة بتشتت انتباهه بحيث تستأثر به الشخصيات ، وتجرده بقدر المستطاع من كل الدلائل التى تستولى عليه رغما عنه بميل طبيعى لصنع خداع بصرى .

هذا هو السبب فى أن الشخصية لم تعد اليوم سوى ظلالها ، والروائى يمنحها من وراء قلبه كل ما يمكن أن يريحها بسهولة : شكل جسدى ، حركات ، أفعال ، أحاسيس ، مشاعر فياضة ، وكلها أشياء مدروسة ومعروفة منذ زمن بعيد تساعد على إعطائه بشكل جيد مظهر الحياة وتمنح للقارئ قناعة مريحة<sup>(١)</sup> ، حتى الاسم الذى يحتاج إليه كضرورة ، يعد لباسا غريبا بالنسبة للشخصية ويعد بالنسبة للروائى هما ، فأنثريه جيد يختار لشخصياته الأسماء العائلية التى يغامر بزرعها بعمق فى عالم مشابه تماما لعالم القارئ ، ويفضل الأسماء الأقل انتشارا ، وبطل كافكا ليس له من الإسم غير الحروف الأولى ، وهى الحروف الأولى من اسم كافكا نفسه ، وجويس يعنى بحروف اتش ، سى ، اى ، وهى حروف ذات استخدامات متضاعفة ، البطل كثير التغير فى هيئته ، وهو بطل رواية .

ولم تتلحقها تماما ، جرأة ومحاولة فوكرت المفيدة ، والتى تكشف عن اهتمامات الروائيين المعاصرين ، أكثر مما تستند إلى حاجة سيئة وطفولية للسخرية من القارئ والمعاملة التى يعامل بها فى رواية « الصخب والعنف » والتى تتمثل فى خلع الإسم نفسه على شخصيتين مختلفتين<sup>(٢)</sup> . هذا الإسم الذى يترزه بين شخصية وأخرى تحت عين القارئ القلقة ، مثل قطعة السكر تحت أنف الكلب ، يدفع القارئ للوقوف بثبات .

(١) صاح بروست قائلا : « لم يحدث ولا مرة واحدة أن شخصية من الشخصيات أغلقت نافذة أو غسلت يديها ، أو ارتدت معطفا ، أو تحدثت عن نموذج عرضى ، فإذا كان يوجد شيء جيد فى هذا الكتاب ، فهو هذا .. » رسالة إلى روبرت درايفوس «  
(٢) كنتان هو اسم الخال وابنة الأخت « كادى » هو اسم الأم والابنة .

وبدلاً من الانتقياد بالعلامات التي تمنع كسله وتوقف عادات الحياة اليومية ينبغي ، لكي يتحقق من هوية الشخصيات ، أن يتعرف عليها بسرعة ، مثل الكاتب نفسه ، من الداخل ، بفضل دلائل لا تظهر له إلا إذا سبغ بداخلها ، متخلياً عن راحته المعتادة بشكل أعمق من الكاتب نفسه ، حتى يكون رؤيته الخاصة .

كل شيء يوجد هنا ، في الواقع : إعادة ما للقارئ إليه وجنبيه إلى مضمير الكاتب ، ولكي يتحقق ذلك ، فإن الطريقة التي تستهدف البطل الرئيسى باستخدام ضمير المفرد « أنا » ، تسلك سبيلاً فعالاً وميسراً ، في الوقت نفسه ، ولهذا السبب نون شك ، يكون مستخدماً بألفة شديدة .

ومرة واحدة يجد القارئ نفسه إنن في الداخل ، في مكان الكاتب ذاته ، في عمق حيث لا شيء يبقى من العلامات السهلة التي بفضلها يبني الشخصيات ، إنه ينغمس ويبقى حتى القاع في مادة مغلقة كالدم ، في عجيبة بلا إسم ولا حدود ، فإذا انتهى إلى التوجه ، فإن ذلك يكون بفضل الأوتاد التي وضعها الكاتب للتعرف ، لا تنكاراً من عالمه الأسرى ولا هما متلاحماً أو محتملاً ، قادر على تحويل انتباهه وتحديد جهده ، إن الحدود الوحيدة التي يصطدم بها ، كما يصطدم الكاتب ، هي تلك التي ترتبط بكل بحث من هذا النوع أو تلك الخاصة برؤية الكاتب .

أما بالنسبة للشخصيات الثانوية ، فإنها تكون بعيدة عن كل وجود مستقل ولا تكون سوى زيادات ، ومكيفات ، وتجارب أو أحلام لهذا « الأنا » الذي يتحد به الكاتب ، والذي إن لم يكن في الوقت نفسه روائياً ، فليس له أن ينشغل بخلق عالم يحس فيه القارئ بحريته ، وليس له أن يعطى الشخصيات هذه النسب والمساحات الإجبارية التي تمنحها ذلك « التشابه » الخطير ، إن عينه اللاصقة ، المفرطة أو ذات الرؤية تمسك بمرادها أو تتركه وتمدده في اتجاه واحد وتضغطه وتضخمه ، وتطحنه أو تسحقه لتجبره على منح الحقيقة الجديدة التي يجهد نفسه في اكتشافها .

وكذلك المصدر المعاصر ينتزع الموضوع من عالم المشاهد ويشكله ليقطع منه العنصر المرئى ، ويمكننا القول بأن كل اللوحات منذ التأثيرية رسمت بضمير المفرد .



وهكذا وبحركة مماثلة لحركة التصوير ، فإن التمعن المستمر فى التقنيات القيمة يجعل من الرواية فنا قاصرا ، متبوعا بوسائل ليست بالنسبة له سوى طريق لا يمكن أن يكون إلا طريقه ، وهو يترك للفنون الأخرى ، وبالتحديد السينما ، مالا ينتمى إليه بشكل خاص ، فالسينما مثل التصوير الفوتوغرافى الذى يشغل ويخصب الأراضى التى تخلق عنها التصوير ، تحصد وتجود ما تركته لها الرواية .

إن القارئ ، بدلا من أن يطلب من الرواية كل ما رفضت إعطاءه له من قبل ودائما ، يمكنه أن يستمتع فى السينما بغير مجهود ولا مضیعة للوقت بمذاق شخصياتها « الحية » والحكايات .

ومع ذلك ، يبدو أن السينما قد هددت بدورها « فالشك » الذى تعاني منه الرواية لحق بها ، والا ، كيف يشرح هذا القلق الذى يعاني منه بعض المخرجين بعد الروائيين ، والذى يدفعهم إلى عمل أفلام بضمير المفرد وهم يدخلون عين شاهد أو صوت راوى ؟

أما الرواية ، فحتى قبل إستنفاد كل الفرص التى يمنحها لها السرد بضمير المفرد والوصول إلى نهاية المطاف أو طرق كل تقنية بالضرورة ، فإنها تقاى وتبحث لتفادى هذه الصعوبات الأتية ومنافذ أخرى .

إن الشك ، الذى على وشك تدمير الشخصية والآلة البالية التى كانت تؤكد قدرتها هو أحد ربود الأفعال الوبيلة وبها يدافع الجسم عن نفسه ويجد معادلا جديدا ، إن الشك يدفع الروائى إلى إبراء ذمته ، مما قال عنه فيليب توينبى وهو يتذكر فن فلوبيير « جبريته الأكثر عمقا - اكتشاف الجديد » ، ومنعه من ارتكاب « جريمته الأكثر بشاعة : تكرار اكتشافات أسلافه » .

## الأزمة الحديثة

فبراير ١٩٥٠



## محادثة وملورا المحادثة ؟!

من ذا الذى يفكر اليوم فى الاهتمام أو مجرد قراءة المقالات التى كانت تكتبها فرجينيا وولف بعد الحرب العالمية الثانية بسنوات عن فن الرواية ؟

إن ثقتهم السانجة وبراعة زمن آخر تدعوان لابتسامة - فقد كتبت بحسن نية تحسد عليها « إنه من الصعب ألا نقر بأن الفن الحالى للرواية فى تقدم عما كان فى الماضى ، فالأنوات التى كان يستخدمها القدامى كانت بالية ، كانت مايتهم بالبالية وكانت روائعهم تتسم بالبساطة ، فأى إمكانيات لاتمنح لنا .. وكتبت أيضاً وهى تضيف بفخر وبطريقة أكثر سذاجة « بالنسبة للمحدثين فإن الأهمية توجد فى المناطق النفسية المظلمة » ومما لا شك فيه فقد كان لها بعض العذر : رواية « أو ليس » كانت قد ظهرت توأ .. وكانت رواية « فى ظل فتيات الزهور » فى طريقها للحصول على جائزة الجونكور .. وكانت هى نفسها تعد رواية « السيدة دالوى » . فلم تكن قادرة بالطبع على التراجع .

ولكن أعمال چويس وبروست تعد بالنسبة للغالبية منا بعيدة جداً عنا ، كما لو كنا شهوداً على عصر انقرض ، ولم يكن الزمن قد بعد عندما لم يعد فى مقدورنا زيارة هذه الآثار التاريخية إلا بقيادة أحد المرشدين وفى إطار مجموعة من طلبة المدارس فى صمت موقر وبإعجاب قاطب إلى حد ما .. وهامى بعض السنوات قد مضت بعد أن عدنا من ثلاثين عاماً تقريباً كنوزاً متلائة لم نمتحنها إلا القليل ، ينبغى علينا جيداً الاعتراف بأن التنقيب مهما كان جسوراً وعلى خير ما يرام ومدفوعاً إلى أبعد الحدود وبأكبر الإمكانيات ، إلا أنه أصابنا فى النهاية بالخيبة .

إن أكثر الروائيين تسرعاً وشجاعة لم يترددوا طويلاً فى الإعلان بأن اللعبة لم تعد مجزية وأنهم كانوا يفضلون تكريس جهودهم فى مناطق أخرى ، إن كلمة « سيكولوجية » هى إحدى الكلمات التى لايمكن لأى مؤلف أن يسمعها تطلق اليوم عليه نون أن يخفض عينيه وأن يحمر وجهه ، شئ ما من الهزل والغرابة وضيق



الأفق ، حتى لا نقول بلاهة مصطنعة ، يرتبط بهذه الكلمة ، إن الأنكباء وأصحاب الفكر المتطور الذين يجروا أى مؤلف غافل على أن يعترف لهم - ولكن من ذا الذى يجروا - بنوقه السرى الخاص « بالمناطق النفسية المظلمة » لن يترددوا فى التوجه إليه بدهشة وشفقة بقولهم « آه ! لأنك مازلت تعتقد فى كل هذا .. » .

منذ أن بدأ أدب اللامعقول يغمرنا بلا توقف من خلال الروايات الأمريكية والحقائق الكبرى العمياء ، هل مازال هناك أناس يعتقدون فيه ؟

جويس لم يستخلص من هذه الأعماق الغامضة سوى كلمات تتلاحق يوماً ، أما بالنسبة لبروست فقد انهمك فى تقسيم المادة غير الحسية التى استخلصها من صميم شخصياته إلى جزئيات قليلة جداً على أمل أن يستخرج منها - لا أدرى - أى مادة مجهولة قد تكون الإنسانية جمعاء مشكلة منها ، ورغم ذلك فإن القارئ - بمجرد أن يفلق كتابه - يرى من خلال حركة لا تقاوم من الجانبية كل هذه الجزئيات الصغيرة ملتصقة الواحدة بالأخرى ومتحدة فى كيان متسق ذى خطوط دقيقة للغاية حيث تكتشف عين القارئ المدربة فى الحال رجلاً ثرياً يحب امرأة يعولها ، أو طبيباً منافقاً وأبله وصل إلى غايته ، أو سيدة من الطبقة الراقية ، أو امرأة كريهة ، كلهم يلتحقون بمتحفه الخيالى بهذا الكم الهائل من مجموعة الشخصيات الخيالية .

كم من عناء للتوصل إلى النتائج التى يحصل عليها هيمنجواى - على سبيل المثال - بون تشويه وبدون تمزق ، ومن هنا لماذا القلق إذا كان يستخدمها بسعادة متساوية وإذا كان يلجأ إلى أنوات كانت تخدم تولستوى بشدة ؟

ولكن الأمر يتعلق بالفعل بتولستوى ! إنهم مؤلفو القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر الذين يطرحون علينا فى كل وقت كنماذج ، وإذا استمر أحد متصلبى الرأى فى رغبته استكشاف « المناطق المظلمة » تحسناً فى الظلام وعلى مسئوليته ومخاطرته ، فإننا نحيله على الفور إلى « أميرة كليف » و « أنولف » وليقرأ مرة أخرى القليل من أعمال الكلاسيكيين ، فهل نيته التقدم إلى أبعد منهم فى أعماق الروح بمثل هذه السهولة وهذه الخفة وبخطوة حية ورشيقة ؟ كذلك وبمجرد أن يتمكن المؤلف ( بعد أن يتخلى عن الميراث الذى تركه له الذين كانت « فيرجينيا وولف » تصفهم منذ

ثلاثين عاماً بالعصرين ، و بعد أن يستهين بالحريات أو ما يُسميه بالأشياء السهلة التي حصلوا عليها ) من أن يلتقط بعض حركات الروح في هذه السطور النقية والبسيطة والجمالية والخفيفة التي تميز الأسلوب الكلاسيكي ، يبالغ البعض في مديحه ويرفعه البعض إلى عنان السماء ، وكل منهم يبذل ما في وسعه لاكتشاف غزارة الشاعر التي يصعب التعبير عنها وراء سكوته وصمته الدائم بعدم جعل فقدان أفكاره على حساب أسلوبه .

ومع ذلك فإن هذا العنيد التعس الذي يصمم - وهو غير مبال بعدم الاكتراث أو الرفض اللذان ينتظرانه - على البحث في المناطق المظلمة على أمل التقاط بعض الأجزاء من مادة مجهولة ، فإنه لا يجد راحة الضمير التي يجب أن يضمنها له استقلاله وتجرده .

وفي بعض الأحيان فإن الشكوك والوساوس تشتت جهوده وتقلل منها لأن هذه المناطق المظلمة السرية التي تجذبه ، أين يمكنه إيجادها أو فحصها سوى في نفسه أو عند بعض الأشخاص من المحيطين به الذين يعتقد أنه يعرفهم جيداً ويتخيل أنه يشبههم ؟ إن الحركات البسيطة والتدرجية التي تختبئ فيها المناطق المظلمة تفضل أن تزدهر داخل إطار الجمود والانطواء ، إن ضجيج الأعمال التي تجرى في وضوح النهار تغطي أو توقف هذه الحركات .

لكن هذا العنيد يعلم جيداً - وهو منطو على نفسه وغارق في السائل الواقى لقمقه الصغير المحكم الغلق ، وهو يتأمل نفسه ويتأمل نويه - أن أشياء هامة جداً تحدث في الخارج ربما وكما لو أنه يقول ذلك لنفسه بمرارة ، إن الأشياء الوحيدة الحقيقية الهامة - رجال قد يكونون مختلفين تماماً عنه وعن أهله وأصدقائه ، رجال لديهم اهتمامات أخرى بدلاً من الالتفاف حول مشاعرهم الحميمة ، رجال يجب على ما يبدو أن عناهم الكبير وأقراهم العظيمة والبسيطة ومطالبهم القوية والظاهرة للغاية ، تؤدي إلى سحق هذه الشاعر الرقيقة ، رجال يتعاطف معهم وفي معظم الأحيان إعجاباً بهم ، رجال يعملون ويجاهدون ، وهو يعلم أنه لكي يكون في وفاق مع ضميره مستجيباً لمتطلبات عصره فلا بد له من أن يهتم بهؤلاء الرجال وليس بنفسه أو بالذين يشبهونه .

ولكن إذا خرج من قمقمه فإنه يحاول أن يوجه اهتمامه نحو هؤلاء الرجال ويجعلهم يعيشون في كتبه ، بينما تسيطر عليه بعض الهموم الجديدة : إن عينيه اللتين اعتادت على الغوص في الأعماق تتبهران بالنور المتزايد الآتي من الخارج ، ومن كثرة ما يبحث حوله عن المسافات الصغيرة للغاية ويحرق طويلاً في نقطة واحدة ، أصبحت عيناه مثل العدسات المكبرة التي لا يمكنها أن تغطي المسافات الشاسعة من نظرة واحدة ، إن بقاءه طويلاً في قمقمه جعله يفقد نضجه البريء ، فقد رأى كم هو مجرد كافة الأشياء الموجودة فيها ، هو يعلم جيداً أنها بدون أهمية كبيرة وأنها مخيبة للآمال في معظم الأحيان ، ولكن فحصها سريعاً وعن بعد لم يكن يسمح له أبداً حتى أن يشك في وجودها .

كذلك فإن هؤلاء الرجال بالخارج يخيل إليه أنه لا يراهم جيداً ، إن أفعالهم - التي يحترمها ويعجب بها تبدو له كما لو كانت شباكاً ذات خيوط غليظة جداً ، تجعل كل هذه المادة المضطربة والمتحركة تمر من خلال فتحات كبيرة - تلك الأفعال التي اعتاد عليها ولا يستطيع التخلص منها كعادة في البحث عن مادة حية هي بالنسبة له المادة الوحيدة الحية ، إن ما يجلبه من هذه الأشياء لا يرى فيها في الغالب أي شيء آخر إلا هياكل كبيرة وفارغة ، وعليه أن يعترف لنفسه بذلك ، هؤلاء الرجال الذين يود أن يعرفهم بشدة وأن يعرفهم للناس ، وعندما يحاول أن يظهرهم وهم يتحركون في الضوء المبهر في وضع النهار ، يبدوون له كما لو كانوا عرائس مهمتها تسلية الأطفال ، بالإضافة إلى ذلك ، فإنه إذا اقتضى الأمر أن يظهرهم من الخارج ، بعيداً عن كل التحركات الصوتية والاهتزازات السرية ، كشخصيات وأن يسرد أفعالهم والأحداث التي تشكل رواياتهم ، أو أن يحكي عنهم حكايات - كما يفعله البعض إلى هذا في كثير من الأحيان ( فهل لا يشكل ذلك - كما يكررون له - الموهبة التي تميز أكثر ما تميز الكاتب الحقيقي ؟ ) إن السينمائي الذي يستخدم وسائل التعبير الأكثر ملاعة للوفاء بهذا الغرض والأكثر قوة من تلك التي يمتلكها ، يستطيع بأقل جهد وأقل مضیعة لوقت المشاهد ، أن يتخطاه بسهولة ، أما بالنسبة للتطرق بصورة معقولة إلى شقاء الرجال وكفاحهم وإلى التعريف بكل أنواع الظلم البين الذي يصعب تصديقه في

معظم الأحيان ، فإن الصحفي يحظى بإمكانية هائلة تمكنه من أن يضيف على الحقائق التي يسردها - والتي تبدو صعبة التصديق - هذا الأسلوب الحقيقي الذي يمكنه وحده أن يجعل القارئ يقتنع بما يكتب .

وعلى هذا فإنه مضطر - دون تشجيع ودون ثقة بالنفس وبفضل شعور قاس بالذنب والملل في معظم الأحيان - أن يرجع إلى نفسه ، ولكن هنا وبعد هذا الهروب الخيالي في معظمه فهو في العادة حذر أكثر من اللازم وقد فترت همته مقدماً ليغامر في الخارج ، فقد غاص مرة أخرى في قمقمه ويمكننا أن نرسم لموقفه صورة غاية في الظلمة إذا لم نقل أنه يمر بفترات من الرضا والأمل وهو مندهش وفي أوقات نادرة في الحقيقة .

ويعلم ذات يوم أنه حتى هناك ، وفي الخارج ، وليس في هذه المناطق المظلمة والمنعزلة حيث يتحسس في الظلام وحيث غامر فيها من قبل ولكن في الأراضي الغنية والخصبة يوماً ، والآهلة بالسكان والمزروعة بعناية والتي تواصل فيها العادات ازدهارها تحت الشمس ، لقد إنتهينا إلى ملاحظة أن شيئاً ما يحدث رغم ذلك ، هناك روائيون لايمكننا أن نتهمهم على الرغم من ذلك بالميلو الثورية قد اضطروا إلى ملاحظة بعض التغيرات ويلاحظ أحد أفضل الروائيين الإنجليز الحاليين « هنري جرين » أن مركز ثقل الرواية يتزحزح ، فالحوار يحتل مكانة تتزايد يوماً بعد يوم ، وقد كتب يقول « إنها أفضل وسيلة لإمداد القارئ اليوم بالحياة » وسيكون - كما توقع - الدعامة الرئيسية للرواية لزمان طويل قائم .

هذه الملاحظة البسيطة - في السكون الذي يحيط بها - هي بالنسبة لرجلنا العنيد غصن زيتون ، فهي تجعله يسترد قواه بسرعة ، وتذهب حتى توقظ أحلامه الأكثر جنوناً ، فهل يجرؤ بدون شك التفسير الذي يعطيه السيد « هنري جرين » لهذا التغير أن يحطم كل الوعود التي تحتويها ملاحظاته ، ويضيف - من الجائز أنه في أيامنا هذه لا يكتب الناس الرسائل ، فهم يستخدمون الهاتف ، وما الغريب في هذا إذا كان أبطال الروايات يصبحون بدورهم أكثر ثرثرة ؟



لكن هذا التفسير ليس مخيباً للآمال إلا في الظاهر ، فلا ينبغي أن ننسى في الواقع أن السيد « هنرى جرين » إنجليزى وأنتا نعلم أن الحياء يدفع مواطنيه فى أغلب الأحيان إلى الحديث بهذه النبرة البسيطة والدعابة عن أشياء خطيرة ، أو أن هذا قد يكون نوعاً من سرعة البديهة ، ويمكن أيضاً أن يكون السيد « هنرى جرين » قد شعر ببعض المخاوف بعد ملاحظة بهذه الجرأة ، فإذا ما وصل بعيداً فى تحرياته فإلى أى حد سيجعل نفسه تغوص فى هذا الوضع ؟ ألم يسأل نفسه ذات يوم إذا كان هذا المؤشر وحده الذى لاحظته هو علامة من الاضطرابات العميقة التى يمكنها التشكيك فى مجمل البناء التقليدى للرواية ! ألم يذهب إلى حد الادعاء بأن أشكال الرواية الحالية تنهار من كل جانب وهى تدفع وتتحدى بالاستعانة بتقنيات جديدة تتفق والأشكال الجديدة ! ولذلك فإن كلمات « أشكال جديدة » و « تقنيات » هى أكثر تواضعاً وأكثر حرصاً فى نطقها من كلمة « سيكولوجية » نفسها ، إلا أنهم سرعان ما يتهمونك بالزهو والغرور ويثيرون لدى النقاد والقراء معاً شعوراً بالحذر والانتزاع ولذلك فمن اللباقة والقطنة الاكتفاء بالحديث فى الهاتف ، لكن الروائى الذى يعيننا لا يستطيع ، مهما كانت مخاوفه من الظهور خاضعاً للتمجيد الزائف ، الاكتفاء بهذا الشرح ، ذلك أنه بالتحديد عندما يتعلق الأمر بجعل شخصياته تتحدث ، فيبدو له أن شيئاً ما يتغير ويبدو له أكثر صعوبة فى الاستعانة واللعلم فإنه لم يستطع الانبهار ولو قليلاً بعدم شفافية الاصطلاحات الرومانسية التى نجحت لزمان طويل جداً فى إخفاء ما كان يجب أن يفقأ عيننا ، ولكن بعد ما تفحص جيداً وأصدر حكمه بكل استقلالية لم يستطع التوقف عند هذا الحد ، عندما أيقظوا قدراته فى التعمق إنما أيقظ العصريون فى آن واحد متطلباته وأثاروا حب استطلاعهم .

لقد أراد أن يرى أبعد من ذلك ، أو أفضل منه ، أن يرى أكثر قرباً ، ولم يأخذ وقتاً طويلاً ليدرك ما يختفى وراء المونولوج الداخلى : غزارة لا حصر لها من الأحاسيس والصور والمشاعر والفكرات والقوى المحركة والأعمال غير الظاهرة التى لا يمكن لأية لغة داخلية أن تعبر عنها ، والتى تتخبط عند أبواب الضمير ، وتوجد فى مجموعات كثيفة تظهر فجأة وتتخلل بسرعة ، ثم تتشكل بصورة أخرى لتظهر مرة

ثانية فى شكل جديد ، بينما يستمر داخلنا سيل غير منقطع من الكلمات ، مثل الشريط الذى يهرب وهو يغلى من فتحة آلة الإرسال .

بالنسبة لبروست ، فالحقيقة أن هذه المجموعات بذاتها المكونة من أحاسيس وصور ومشاعر وذكريات تندفع فجأة إلى الخارج بينما تمر أو تسير بجانب الستار الرقيق من المونولوج الداخلى فى كلمة لاتعنى فى مظهرها أى شىء وذلك من خلال نبذة بسيطة أو نظرة بعدما انكب على دراستها ، ولكن إذا كان ذلك يبدو متناقضاً فى نظر الذين يلومونه اليوم بسكوته المفرط ، يبدو لنا أنه قد لاحظها من مسافة بعيدة بعد ما استكملت سباقها وهى مستريحة وكما لو كانت مجمدة فى الذكرى ، لقد حاول وصف أماكن كل منها كما لو كانت كواكب فى سماء لا تتحرك ، لقد اعتبرها مثل سلسلة من الغايات والأسباب التى اجتهد كثيراً فى شرحها ، وناشراً إن لم يكن مستحيلاً ما حاول أن يعيشها من جديد أو أن يجعلها تعيش مع القارئ فى الحاضر بينما تتكون وتنمو مثل العديد من الأعمال الدرامية الصغيرة جداً التى يتمتع كل منها بأحداث وخبايا ونهاية غير متوقعة .

وهذا بلا شك ما جعل جيد يقول إنه جمع المادة الأولى لعمل ما بدلا من أن يحقق بنفسه هذا العمل مما جعله عرضة للعتاب الشديد من خصومه الذين مازالوا يفعلون اليوم الشئ نفسه ، على أنه قام بعمل « تحليل » أى أنه - فى الأجزاء الأكثر عصرية من أعماله - حث القارئ على أعمال نكاته بدلا من أن يعطيه الإحساس بالعيش مرة أخرى فى تجربة ، ويأته أنجز بنفسه أفعالا نون أن يعلم تماماً ماذا يفعل أو إلى أين يذهب ، وهذا الذى كان دائماً ومازال يعد خاصية كل عمل رومانسى .

ولكن ألا يعد ذلك كما لو أننا نلوم كريستوفر كولومبوس على أنه لم يبن ميناء نيويورك ؟

~ إن الذين جاءوا من بعده ويحاولون جعل القارئ يعيش مرة أخرى هذه الأحداث التحتية فى الوقت الذى تجرى فيه ، يصدمون هنا ببعض المشاكل لأن هذه الأعمال الدرامية الداخلية التى تشكل هجوماً وانتصاراً وانسحاباً وانهزاماً ولمسات

ولدغات واغتصاباً وقتلاً وهجراً وخشوعاً متواضعاً تتمتع جميعها بهذا العامل المشترك وهي أنها لا يمكن أن تستغنى عن شريك .

وفي معظم الأحيان يكون هذا الشريك خيالا نابعا من تجاربنا الماضية أو من أحلامنا ، من المعارك أو من الحب بينه وبيننا ، من أحداثها الفنية ، من الحرية التي يتحركون بها وهم في صحبتها ومن كشف الأسرار التي يحملونها من تكويننا الداخلي الأقل ظهوراً ، وكلها يمكن أن تشكل مادة رومانسية ثمينة للغاية إلا أن العامل الرئيسي لهذه الأعمال الدرامية يشكله الشريك الحقيقي .

إنه هذا الشريك بلحمه وعظامه الذي يغذى ويجدد في كل لحظة مخزوننا من التجارب ، إنه هو الدافع ذاته الذي يحيى المشاعر والذي بفضل تنطلق هذه الحركات ، إنه العائق الذي يعطيهم الاتحاد والذي يمنعهم من أن يسترخوا في البساطة والمجانية أو أن يدوروا حول دائرة الفقر الرتيب لعادة غريبة ، إنه التهديد والخطر الحقيقي وكذلك الفريسة التي تنمى حيويتهم ورشاقتهم ، إنه العامل الغامض الذي يطور شخصيتهم الدرامية من خلال ربود فعله غير المتوقعة ، وذلك بأن يجعلهم يرحلون مرة أخرى في أى وقت وأن يطوروا من أنفسهم للوصول إلى نهاية غير معروفة .

ولكن في الوقت نفسه الذي يحاولون فيه الإمساك بهذا الشريك ويصعدون من أركاننا المظلمة نحو ضوء النهار هناك خوف يدفعهم نحو الظل ، وإنهم يذكرون بهذه الحيوانات الصغيرة الرمادية التي تختبئ في الثقوب المشبعة بالرطوبة ، إنهم خجلون وحذرون ، أبسط النظرات تجعلهم يهربون ، إنهم يحتاجون للتخفى وعدم العقاب لكي يزدهروا .

لذلك لا يظهرون أبداً في الخارج على شكل أفعال ، لأن الأفعال تظهر في الواقع على أرض مكشوفة وفي الضوء الساطع للنهار الكبير .

ويبدو أكثر الساقطين منهم خشن الطبع وعنيفاً وهم يلتفتون الأنظار كذلك ، لقد تم منذ زمن بعيد دراسة كافة أشكالهم وحفظها ، فهم خاضعون لقواعد دقيقة والإشراف

فى كل لحظة ، وفى النهاية فإن نوافع كبيرة وصريحة ومعروفة ، وحبالاً غليظة وواضحة الرؤية تماماً هى التى تحرك كل هذه المجموعة من الآلات الثقيلة ، إنها هذه النوافع الجسيمة وتلك الحركات الشاسعة والواضحة جداً ، هى فقط التى يراها عادة الكتاب والقراء بعد ما انجذبوا إلى حركة الفعل وتابعوا عن قرب عقدة الأحداث .

روايات البهافيورية « نظرية إخال الفلسفة فى الدراسة العلمية والتربية للتصرفات نون اللجوء إلى الشرح الفسيولوجى أو إلى السيكلوجية المتعمقة » فليس عندهم الوقت ولا الوسيلة ، ولا يملكون أى أداة دقيقة إلى حد ما للتحقيق ، ليروا بدقة الحركات الأكثر هروباً والأكثر حساسية مما قد تخفيه تلك الحركات الكبيرة .

لذلك فإننا نفهم هذا الكره الذى يكنه هؤلاء الكتاب بالنسبة لما يسمونه « التحليل » الذى يقتضى منهم إظهار هذه النوافع الكبيرة والواضحة جداً وبالتالي توكيل عمل إلى قرائهم فى غاية السهولة وإعطاء أنفسهم الشعور الكره بآتهم يخرقون أبواباً مفتوحة .

إلا أنه من الغريب أن يلاحظ كيف يهربون من ملل الدوران فى حلقة ضيقة من الأفعال العانية لا يرون فيها فى الحقيقة أى شىء ينكر لالتقاطه ، بسبب الرغبة التى يشعر بها كل رومانسى فى أن يأخذ قراءه إلى مناطق غير معروفة ، ورغم كل هذا تسيطر عليهم فكرة وجود « مناطق مظلمة » ولكنهم مقتنعون دائماً وبشدة بأن العمل وحده هو الذى يكشف عنهم أنهم يدفعون شخصياتهم لارتكاب أعمال وقحة وبشعة ينظر إليها القارئ وهو يسكن براحة فى ضميره الحى ولا يرى فى تلك الأعمال الإجرامية أى شىء من الذى تعلم على رؤيته فى تصرفاته الخاصة ، ينظر إليها بحب استطلاع ملء بالغطرسة والرعب ، ولكنه يستبعد بها بهوء ليعود إلى ما كان يفعله من قبل ، مثلاً يفعل كل صباح وكل مساء بعد أن يقرأ صفحة المنوعات فى الصحف ، نون أن تزول لحظة الظل الكثيف الذى يغرق مناطقه الخاصة المظلمة .

ولكن فى غياب الأفعال ، فإن الكلمات تصبح تحت تصرفنا ، لأنها تمتلك الصفات اللازمة لالتقاط وحماية تلك الحركات الكائنة تحت الأرض فاقدة الصبر والخائفة ورفعها إلى الخارج .



فهي تمتلك لنفسها المرونة والحرية والشفافية أو عدم الشفافية ، إن تموجاتها السريعة والغزيرة اللامعة والمتحركة تسمح للأكثر تهوراً من بينها أن ينزلق وأن ينساق وأن يختفى عند أى إشارة بسيطة للخطر ، ولكن لا خطورة عليها بالمرّة ، إن سمّتها من أنها وهمية وخفيفة ومتناقضة – أليست هي الأدوات ذاتها للتسلية العابرة والألعاب ، نحميها من الشكوك والاختبارات الدقيقة : إننا نكتفى بالنسبة لها بصفة عامة بالإشراف الشكلي ، فهي تخضع لقانون جبان إلى حد كبير ، ونادراً ما تؤدي إلى عقوبات خطيرة .

بشرط أن تقدم إلى حد ما مظهراً لطيفاً وعادياً ، يمكنها من أن تكون هي بالفعل في أغلب الأحيان السلاح اليومي المخادع والنافذ للجرائم الصغيرة التي لا حصر لها ، وذلك دون أن يستطيع أى شخص أن يقول مرة أخرى شيئاً عنها ، ودون أن تجرؤ الضحية نفسها على الاعتراف بها بوضوح .

لأنه لا يوجد شيء يعادل السرعة التي تصل بها إلى المحاور ( الحادث ) في الوقت الذي يكون فيه أقل حذراً ، حيث إنها لا تعطي له سوى إحساس دغدغة غير مستحبة أو بحرق بسيط ، والدقة التي تسير بها في خط مستقيم إلى النقاط الأكثر سرية والأكثر قابلية للانتقاد ، إنها تسكن في طياته الأكثر عمقاً دون أن يشعر بالرغبة أو الوسيلة أو الوقت للرد عليها ، ولكنها بعد أن تكمن فيه تتضخم ثم تنفجر ثم تنتشر حولها موجات وأمواج تصعد بدورها متلاصقة وتندفع إلى الخارج في كلمات .

بفضل هذه اللعبة من الأفعال وريود الفعل التي تسمح بها ، فإنها تشكل بالنسبة للكاتب الأدوات الأغلى ثمناً .

ذلك هو السبب بلا شك – كما يقول « هنرى جرين » – في أن شخصيات الروايات تصبح كثيرة الثثرة .

لكن هذا الحوار الذي يميل أكثر فأكثر إلى التنبؤ بمكانة في الرواية الحديثة التي تتخلّى عنها الأفعال لا تتلاءم مع الأشكال التي تفرضها عليه الرواية التقليدية ، لأنه

فى المقام الأول الاستمرارية خارج الحركات الأرضية : هذه الحركات ، المؤلف ومعه القارئ - يجب أن تقدم فى الوقت نفسه مع الشخصية منذ اللحظة التى يتكونون فيها حتى اللحظة التى يتشكلون فيها ، حيث إن قوتهم المتزايدة تجعلهم يصلون إلى السطح ، وذلك لتحريك أحاسيس المحاور والحماية من أخطار الخارج ومن الكبسولة التى تحمى الكلمات ، إنن لا شىء يجب أن يوقف استمرارية هذه الحركات ، أما التغييرات التى تحدث لهم فيجب أن تكون من النوعية نفسها التى تحدث لشعاع مضىء عندما ينكسر وينحرف بمجرد أن ينتقل من مكان إلى آخر .

وهكذا فإن لاشىء يبرر تلك الفقرات الكبيرة وتلك الشروط التى نعتاد على إستخدامها للفصل المفاجئ للحوار من الكلام الذى سبقه ، وحتى النقطتان والشفرتان مازالتا تستخدمان بصورة واضحة للغاية ، لذلك فإننا نلاحظ أن بعض الكتاب ( خاصة جوى كارى ) يبذلون جهداً كبيراً - بقدر المستطاع - لدمج الحوار مع مضمونه باستخدام الفصلة ويعددها الحرف العالى من الكلمة لإظهار الفصل بين الاثنين .

أما الأشياء الأكثر ضيقاً والتى يصعب الدفاع عنها أكثر من الفقرات والشرط والنقطتين والشفرتين فهى الاصطلاحات الرتيبة والمعوجة مثل : قالت چان ، أجاب بول التى تتناثر عادة فى الحوار ، إنها بالنسبة للروائيين الحاليين تستخدم بصورة أكثر مما كان بالنسبة للرسامين فى الفترة التى سبقت مباشرة مدرسة « الكوبيزم » وهى قواعد الأبعاد : ليست ضرورية ولكنها تعتبر اتفاقية مزعجة والكوبيزم مدرسة فن ازدهرت من ١٩١٠ حتى ١٩٣٠ هدفها إظهار الأشياء مفككة ومكونة من عوامل هندسية بسيطة تذكرنا بالمكسب نون إظهار ملامحها .

لذلك من العجيب أن نرى كيف يبدو أن هؤلاء الروائيين الذين لا يرغبون أن يقلقوا أنفسهم بلا فائدة - كما يعتقدون - ويستعمرون فى اللجوء إلى أساليب القصة القديمة بكل ثقة ، لا يستطيعون الهروب من نوع من الشعور بالاضطراب بالنسبة لهذا الموضوع بالذات ، كما لو أنهم فقدوا هذه الثقة فى أن يكونوا على حق ويقين ، هذا اللاشعور البرىء الذى كان يعطى لـ : « قال ، استطرد ، أجاب ، رد ، تعجب .. الخ » ،

التي كانت تزخرف ببهجة حوارات مدام لافاييت أو بلزاك ، هذا الإحساس بأن تلك الأساليب كانت ثابتة في أماكنها ، لا غنى عنها وطبيعية هو الذي يجعلنا نتقبلها على الفور دون قلق ودون أن نرى حتى عندما نقرأ اليوم مرة أخرى أعمال هؤلاء الكتاب ، كم ييسو على الروائيين الحاليين بالنسبة لهم الإدراك والقلق وقلة الثقة في النفس عندما يستخدمون تلك الأساليب .

وتارة أخرى - مثل الرجال الذين يفضلون إظهار عيوبهم وحتى إبرازها ليواجهوا الأخطار ويتزعموا أسلحة النفاذ - يتنازلون بفخر عن تلك الحيل ( التي تبدو لهم اليوم غليظة للغاية وسهلة للغاية ) التي كان يستخدمها الروائيون القدامى بخالص النية بغرض تنويع أساليبهم بصورة مستمرة وعرض الصورة الرتيبة والمعوجة لهذا المنهج بأن يكرروا دون كل ويكل اهمال أو سذاجة : قالت چان ، قال بول ، قال چاك ، والنتيجة الحتمية هي ارهاق القارئ وإزعاجه أكثر وأكثر .

وفي بعض الأحيان يحاولون إخفاء هذه المصطلحات المزعجة « قالت چان » « أجاب بول » بأن يكتبوا بعدها في كل مناسبة الكلمات الأخيرة المكررة في الحوار : « لا ، قالت چان ، لا » أو « انتهى الأمر ، قال بول انتهى الأمر » ، وهذا ما يعطى كلمات الأشخاص لهجة تتنابها العظمة ، مشبعة بالأحاسيس ولا تنعكس بوضوح غرض الكاتب ، وفي أحيان أخرى فإنهم يلغون بقدر الإمكان تلك الإشارات المضجرة في الحوار وفي كل لحظة يدخلون عاملاً أكثر اختلافاً لا تستدعيه أية ضرورة كما نلاحظ : ابتسمت چان : « سأتترك لكم الخيار » أو « نظرت إليه چان » أنا التي فعلت ذلك » .

هذا اللجوء إلى حيل ظاهرة للغاية وهذه المواقف المربكة تعتبر بالنسبة لأتباع الكتاب الجدد من أكثر الأشياء راحة ، فهم يرون فيها علامات تدل على شيء آخر ، ودليلاً على أن شيئاً ما يتحلل وأن شكاً ما يتسرب بمكر في العقول التقليدية عن الطبيعة القانونية لحقوقهم ، للاستمتاع بميراثهم ، والذي يجعل منهم - دون أن يدركوا - طبقات مميزة قبل الثورات - منعاً لاضطرابات مستقبلية .

لم تكن صدفة في الحقيقة أن يحدث ذلك أثناء استخدام تلك الاصطلاحات الموجزة - التي تعتبر في الظاهر خفيفة للغاية - مما يجعلهم يشعرون بالانزعاج الشديد ، إنها إلى حد ما رمز النظام القديم ، والنقطة التي تنفصل عنها بكل وضوح فكرة القصة الجديدة والقديمة ، إنها تحدد الموقع الذي يحدد فيه القاص دائماً شخصياته : في نقطة بعيدة عنه بقدر ما هي بعيدة عن قرائه ، في المكان الذي يوجد فيه لاعبو مباراة التنس ، بينما القاص يشبه الحكم على مقعده العالي يراقب اللعب ويعلن النتائج للجمهور ( وهنا للقاء ) الموجوبين في المدرجات .

لا القاص ولا القراء ينزلون من أماكنهم ليلعبوا بأنفسهم اللعبة كما لو كانوا لاعبين .

وهذا ما يبدو صحيحاً عندما يتحدث الشخص في الضمير الأول بمجرد أن يتبع كلامه الشخصى ب : أقول ، حرّضت ، أجابت . الخ .. إنه يشير إلى أنه لا ينفذ بنفسه ولا يجعل قراءه ينفذون الحركات الداخلية التي تعد الحوار منذ اللحظة التي تنشأ فيها وحتى اللحظة التي تظهر فيها إلى الخارج ، ولكن عندما يضع نفسه على مسافة من نفسه فإنه يظهر هذا الحوار أمام قارئ غير مستعد بالقدر الكافي ولأن له من ينثره .

وبعد أن وضع نفسه في الخارج وعلى بعد من شخصياته ، يمكن للقاص أن يلجأ إلى أساليب تبدأ من أسلوب البهاقيورتسيين إلى أسلوب بروسست .

ويمكنه مثل البهاقيورتسيين أن يجعل شخصياته تتكلم بون أى استعداد وهو واقع على مسافة إلى قدر ما بعيدة ، ويكتفى بأن يبدو وكأنه يسجل حواراتهم ويعطى بذلك لنفسه الإحساس بتركهم يعيشون « عيشة خاصة بهم » .

ولكن لا شيء يخدع مثل هذا الشعور .

لأن هذا النيل الصغير الذي يتابع من خلال القصص كلامهم ، لو أنه أظهر أن الكاتب يترك الزمام لمخلوقاته ، فإنه ينكر في الوقت نفسه أنه مازال يمسك بشدة في يده بالمقاليد ، هذه الكلمات : قال ، استطرد ، الخ ، التي تضاف بخفة وسط الحوار ،



أو أن تسترسل ، تذكر برصانة أن المؤلف مازال هنا ، وأن هذا الحوار من القصة ، على الرغم من مظاهره المستقلة ، لا يمكن - مثلاً يقطعه حوار المسرح - أن يستغنى عنه وأن يبقى في الهواء بمفرده ، إنها الرباط الخفيف ولكنه المتين الذي يوصل ويخضع أسلوب ولهجة الشخصيات إلى أسلوب ولهجة المؤلف .

أما عن الارتباطات والدلالات المجوفة التي يعتقد مؤيدو هذا النظام أنهم يحصلون عليها عندما يمتنعون عن شرحها ، فإنه من الفضول أن تسأل القارئ الأكثر وعياً والأكثر حساسية أن يكشف لنا بصدق عن الذي يدركه ، وهو بذلك ينفرد بنفسه ، من كلام شخصياته ، ما الذي يخمنه من كل هذه الأفعال الصغيرة التي تبسط وتدفع الحوار إلى الأمام ، تعطيه معناه الحقيقي ؟ أنه من الأكيد أن الليونة والمرونة والتنوع وسلاسة الكلام تسمح للقارئ أن يشعر من ورائها بحركات أكثر عدداً وأكثر رقة وأكثر سراً من التي يمكن أن نكتشفها من وراء الأفعال ، وسوف نقاباً مع ذلك ببساطة وفطاعة المدى التقريبي لتكهناته .

ولكننا نخطئ إذا قمنا بلوم القارئ .

لأنه جعل هذا الحوار حياً ، إلى حد كبير ومحتماً فإن هؤلاء القصاصين يعطونه الشكل التقليدي الذي يكتسبه في الحياة الجارية : هذا الحوار يذكر كثيراً القارئ بالحوارات التي اعتاد على تسجيلها بنفسه على عجلة ، دون أن يطرح على نفسه أسئلة كثيرة ودون أن يبحث - كما يقال - عن التقييدات ( فليس لديه الوقت ولا الإمكانيات ، وهذا بالتحديد هو عمل الكاتب ) ، ويكتفى بأن يفهم من وراء الكلمات ما يتيح له إيجاد حل بقدر الإمكان لتصرفاته الشخصية ، وهو يتجنب التباطؤ بصورة معتلة على أحاسيس مبهمة وقابلة للشك .

وأكثر من هذا ، الذي يكتشفه القارئ من خلال تلك الحوارات الرومانسية - التي تحمل معاني خفية ثقيلة أكثر من تلك التي أرادها المؤلف وهي أشياء قليلة بجانب ما يمكن أن يكتشفه بنفسه عندما يراقب ويسمع متحدثيه وهو يشارك في اللعبة بينما كل غرائزه الدفاعية والهجومية في حالة يقظة وعلى أهبة الاستعداد .

إنه شيء قليل بجانب ما يكشف عنه قارئ الحوار المسرحي .

لأن الحوار المسرحي ، الذي يستقنى عن أوصياء ، حيث لا يُشعر المؤلف أنه هنا كل الأوقات ، وهو جاهز للمساعدة ، إن هذا الحوار الذي يجب أن يكتفى بنفسه والذي يبنى عليه كل شيء يعتبر أكثر جمعاً ، وأكثر كثافة وأكثر حدة من الحوار الرومانسي : إنه يجمع بصورة أكبر كل قوى المشاهد .

خاصة وأن الممثلين حاضرون ليمهدوا له الطريق . إن كل عملهم ينطوي بالفعل على إيجاد أنفسهم وإعادتها على حساب جهود مضمّنية وطويلة ، من خلال حركات داخلية وضّيقة ومعقدة هي التي دفعت الحوار إلى الأمام والتي أثقلته وضخمته وجعلته قادراً على توصيل هذه الحركات إلى المشاهدين من خلال إشاراتهم وإيماءاتهم ونبرات أصواتهم وصمتهم .

إن الرومانسيين « البهاقيورتيكيين » الذين يفرطون في استخدام الحوارات المرصعة بإشارات مختصرة يدفعون الرواية بخطورة نحو مجال المسرح حيث لا يمكن إلا أن يجد نفسه في حالة أذى منه ، وعند التفريط في الوسائل التي تتمتع بها القصة وحدها ، فهم يفرطون فيما يجعل منها فناً خاصاً ، لكي لا نقول فناً باختصار .

تبقى إذن الطريقة المضادة ، طريقة بروسست : اللجوء إلى التحليل ، إن الميزة التي تتمتع بها في كل الأحوال مقارنة بما سبقها هو الإبقاء على الرواية في الأرض الخاصة بها واستخدام الرسائل التي يمكن للرواية فقط أن تقدمها ، ثم إنها تقوم على إعطاء القراء الذين من حقهم انتظاره من الروائي : زيادة خبرتهم ليس فقط توسعياً ( إن هذا يعطى لهم ويصوّره أفضل وبطريقة أكثر فاعلية من خلال المستند والخبر الصحفي ) بل في العمق ، ويصفه خاصة فإنها لا تؤدي ، تحت غطاء المسمى بالتجديد إلى التمسك بالماضي بل إنها تنفتح بصورة كبيرة على المستقبل .

وبالنسبة للحوار بصفة خاصة فإننا لا نبالغ إذا قلنا إن بروسست نفسه تفوق أكثر من أي روائي آخر في الوصف الدقيق ، الموجز ، الرقيق الذي يعطى إيماءات إلى

أعلى الدرجات عن الملامح الشكلية ، عن النظرات ، عن أبسط نبرات وتغييرات صوت شخصياته ، وهو يطلع القارئ ، مثلما يمكن أن يفعله أداء الممثلين ، عن المعاني الخفية لكلماتهم ، إن بروسست لم يكتف أبداً - إذا صح القول - بالوصف البسيط ولا يترك إلا نابراً الحوار ليفسره القارئ كما يشاء ، إنه لا يلجأ إليه إلا إذا كان المعنى الظاهر لكلماتهم يشمل بالتحديد المعنى الخفى .

على أن يكون بين الحديث والحديث الأقل اطراداً فارقاً بسيطاً للغاية بحيث لا يلتحمان تماماً ، فإنه يتدخل فى الحال تارة قبل أن يتكلم الشخص ، وتارة بمجرد أن يتكلم حتى يبين ما يراه ويشرح كل ما يعرفه ، ولا يترك للقارئ أى شك أكثر من ذلك الذى يضطر إلى الشعور به ، رغم كافة الجهود ، بالنسبة لوضعه المميز والآلات التحقيق القوية التى خلقها .

لكن هذه الحركات العديدة والصغيرة التى تُعد الحوار تشكل بالنسبة لبروسست من المكان الذى يراقبها مثلما تشكل لمصمم الخرائط الجغرافية الذى يدرس منطقة أمواج وعواصف المياه وهو يحلق فوقها .

إنه لا يرى ولا يعيد سوى الخطوط العريضة الساكنة التى تشكلها هذه الحركات ، والنقاط التى تلتقى حولها هذه الخطوط وتتقاطع أو تفترق ، إنها تتعرف من بينها على تلك التى تم تنقيبها من قبل والتى يشير إليها بأسمائها المعروفة : غيرة ، تعال ، خشية ، تواضع .. الخ .. إنه يوصف ويصنّف ويسمى تلك الأشياء التى اكتشفها ويحاول أن يستخلص من ملاحظاته الجغرافية الشاسعة التى تمثل مناطق تعد للغالبية غير مكتشفة تماماً .

ومن جانبهم فإن القراء يثبتون أعينهم على عصا المايسترو بقدر ما يستطيعون من انتباه ويبدلون ما فى وسعهم ليشاهدوا بصورة جيدة ليحفظوا جيداً ويفهموا جيداً ، ويشعروا أنهم كوفئوا على ألامهم عندما ينجحون فى معرفة هذه الخطوط الكثيرة والمتعرجة فى معظم الأحيان ويراقبونها بأعينهم حتى النهاية وهى شبيهة بالأنهار عندما تصب فى البحر والتى تتقاطع وتفترق وتتلاحم مع كتل الحوار .

ولكن عندما ينادى بالانتباه الطوعى للقارئ، وبذاكرته وهو يتحدث نون انقطاع عن قدراته على الفهم والتعقل ، فإن هذه الطريقة تتخلى فى الوقت نفسه عن كل ما يبنى عليه ( البهاقيورتسيين ) آمالهم بتقاؤل مضطرد : هذا الجزء من الحرية ومن الغموض الذى يعجز القلم عن وصفه وهذا الاتصال المباشر والحساس بالأشياء التى تعمل على إظهار القوى الغريزية للقارئ، تعد ثروات لا شعورية وسلطات تكهنية .

وإذا كان واثقاً من النتائج التى يحصل عليها ( البهاقيورتسيين ) وهو ينادى تلك القوى العمياء حتى التى توجد فى مؤلفاتهم حيث تكون الاشتباكات هى الأكثر غنى والإشارات الفارغة هى الأكثر عمقاً وهى فى النهاية أكثر فقراً مما يريدون أن ينتقدوه ، ومع ذلك فإن هذه القوى موجودة وإن إحدى ميزات العمل الرومانسى هى السماح لها أيضاً بالوجود .

ولكن برغم هذا اللوم الحاد نسبياً الذى يمكن أن نوجهه للتحليل ، فإنه من الصعب اليوم أن نهمله نون أن ندير ظهورنا للتقدم .

أليس من الأفضل أن نحاول على الرغم من كل هذه العوائق وكل خيبة الأمل الممكنة وإتقان هذه الآلة حتى نجعلها تتأقلم مع البحوث الجديدة وحتى يمكن لرجال جدد أن يكملوها بدورهم ، مما يسمح لهم أن يجعلوا الوصف أكثر إقناعاً مع المزيد من الحقائق والحياة للمواقف وللأحاسيس الجديدة ، وذلك بدلاً من الاعتقاد على طرق أنشئت لفهم ما لا يعد اليوم سوى مظاهر والميل إلى الدعم الدائم للميل الطبيعى لكل منا نحو التصوير الخادع للعين ؟

إن من الجائز لنا أن نحلم – نون إخفاء على النفس كل ما يفرق بين هذا الحلم وتحقيقه – بتقنية كفيلة بأن تغرق القارئ فى موجة هذه الأعمال الدرامية الخفية التى لم يجد بروسست الوقت إلا للتحقيق فوقها والتى لم يلاحظ ولم ينكر سوى خطوطها العريضة الساكنة : تقنية تعطى للقارئ الإحساس بأنه يقوم بنفسه بعمل تلك الأفعال بضمير أكثر وضوحاً ، وبترتيب أفضل وبدقة وقوة أكثر مما يستطيع أن



يفعل فى الحياة ، ويدون أن تفقد هذا الجزء من عدم التحديد ، وعدم الشغف وهذا السر الغامض الذى ينتاب أفعاله بالنسبة للذى يعيشها .

إن الحوار ، الذى لن يكون أى شىء آخر سوى العاقبة ( النتيجة ) أو فى بعض الأحيان إحدى جمل هذه الأعمال الدرامية ، سوف ينقذ نفسه بطبيعة الحال من الموائيق التى كانت تجعل وسائل القصة التقليدية لا مفر منها ، إن القارئ سوف يعلم نون أن يشعر ومن خلال تغيير فى الإيقاع أو فى الشكل الذى تلازم أحاسيسه الخاصة وتدعمها ، أن الحدث قد مرّ من الداخل إلى الخارج .

إن الحوار ، الذى يهتز وتضخمه هذه الحركات التى تدفعه إلى الأمام وتوصله لقوس الدائرة ، سيكون واضحاً بقدر وضوح الحوار المرئى ربما كان ابتذاله الظاهر معاً .

والمسألة لا تعدو أن تكون بطبيعة الحال سوى بحوث ممكنة وآمال .

ومع ذلك فإن هذه المشاكل التى يعرضها الحوار يومياً وبطريقة أكثر إلحاحاً على الرومانسيين ، سواء أبوا أم لم يأبوا ، تم حلها إلى حد ما ولكن بطريقة مختلفة بواسطة كاتبة إنجليزية غير معروفة حتى الآن وهى إيفى كامبتون بورنيت .

إن الحل المبتكر الأنيق والقوى الذى نجحت فى إيجادها يكفى لأن يجعلها تستحق المكانة التى أوصلها إليها النقد الإنجليزى بإجماع الرأى وجزء من الجمهور الإنجليزى ، ألا وهى أنها أحد كبار الرومانسيين الذين عرفتهم انجلترا على مدى تاريخها .

ولا يسعنا سوى أن نحى بإعجاب قوة بصيرة النقد والجمهور اللذين نجحا فى رؤية الجديد وإلهام فى عمل محير من أوجه نظر عديدة .

فى الواقع فإن الأوساط التى تصفها إيفى كامبتون بورنيت ( البرجوازية الفنية وطبقة النبلاء الانجليز الصغيرة ما بين ١٨٨٠ و ١٩٠٠ ) ليست من موضوعات الساعة ، وهى محدودة للغاية مثل الدائرة الأسرية التى تتحرك داخلها شخصياتها

وكذلك تعتبر أوصاف أشكالها الجسدية التي تصفها من خلال الأشياء البالية للغاية ، ليست أكثر دهشة من الطريق التي تنتهى به - طبقاً للوسائل الأكثر انكلينية - الأحداث المثيرة الرتيبة التي تثير بها وتحل المشاكل نفسها بصورة متطابقة وذلك خلال أربعين عاماً من العمل ومن خلال أربعين عملاً .

ولكن تتميز كتبها بهذا الشيء الجديد للغاية : إنها ليست سوى حوارات طويلة ومتتابة ، وهنا تعرضها الكاتبة طبقاً للطريقة التقليدية ، وهي تقف على مسافة من شخصياتها ، مسافة كبيرة ذات أبهة ، وهي تكتفى فى معظم الأحيان ، كما يفعل ( البهافورتيين ) بتكرار كلماتهم وإطلاع القارئ بهنوء ، نون أن تبحث عن تنويع أساليبها ، بالطريقة الرتيبة : قال س ، وقال ج .

لكن هذه الحوارات التي يعتمد عليها كل شيء لا تتمتع بأى عامل مشترك حيث تصطحبها هذه المحادثات الرشيقة والمتشابهة والتي إذا ما تركت لنفسها أو إذا صحبتها بعض الإيضاحات الموجزة ، تهدد بأنها تنكرنا كل يوم أكثر فأكثر بهذه السحب الصغيرة المحصورة فى حدود خط غليظ والتي تخرج من أفواه الشخصيات على الرسوم المضحكة .

تلك الجمل الطويلة المصطنعة ، الجامدة والمتعرجة لا تذكرنا بأى حديث مسموع ، وعلى الرغم من ذلك فإن كانت تبدو غريبة ، فإنها لا توحى أبداً بالكذب أو عدم الجوى .

ذلك لأنها تقع ليس فى مكان خيالى ، ولكن فى مكان موجود فى الحقيقة : فى مكان ما على هذه الحدود المتموجة التي تفصل الحديث عن الحديث المتفرع ، إن الحركات الداخلية التي يعد الحوار نهاية لها أو بمعنى آخر النقطة القصوى لها متبعة بحرص لتلتصق فى الخارج بمستوى واحد ، هذه الحركات تحاول هنا أن تظهر فى الحوار نفسه ، وحتى يقاوم ضغوطها المتواصلة ولاحتوائها فإن الحديث يصير عليها ويتظاهر بالعظمة ويأخذ هذا المظهر المحترس والبطيء ، ولكن تحت ضغوطها نجد أنه يتمدد ويلتوى فى جمل طويلة ومتموجة . هناك لعبة ضيقة ورقيقة ومتوحشة بين الحديث والحديث المتفرع .

وفى معظم الأحيان فإن الداخلى هو الذى ينتصر . فى كل لحظة شىء ما يتلاصق ، يظهر ، يختفى ثم يعود . شىء ما هنا يهدد فى كل لحظة بتفجير كل شىء ، إن القارئ المتوتر باستمرار والمترصّد كما لو كان فى المكان الذى يوجه إليه الحديث يجنّد كل حواسه الدفاعية وكل مواهب إدراكه السريع وذاكرته وقدراته فى الحكم والتعقل : هناك خطر داهم فى هذه الجمل الناعمة ، وبواقع قاتلة تتسرب فى القلق الوبود ، وعبارة من المحبة تقطّر فجأة سماً رقيقاً .

وفى بعض الأحيان يبدو أن الحديث العادى هو الذى ينتصر ويدفع إلى أبعد حد الحديث المتفرع ، وأحياناً فى الوقت الذى يعتقد فيه القارئ أنه يمكنه فى نهاية الأمر أن يسترخى ، يخرج فجأة الكاتب من صمته ويتدخل لإخباره بصورة موجزة وبدون أى شرح أن كل الذى قيل توّأ كان باطلا .

ولكن القارئ لا يمكن أن يتم إغراؤه إلا نادراً لكى يتخلى عن يقظته ، إنه يعرف أن كل كلمة لها حسابها ، الأمثلة ، والاستشهادات ، والاستعارات والمصطلحات المعروفة أو الإنشائية أو المتصنعة ، الإسفاف والابتذال والتكلف والعبارات غير متلاحمة المعانى التى تزين بمهارة هذه الحوارات ليست – كما هو الحال – فى القصص العادية ، العلامات المميزة التى يلصقها الكاتب صفات شخصياته لجعلها أكثر تعرفاً ، أكثر ألفة وأكثر « حياة » : إنها هنا ، نشعر بذلك ما تكونه فى الحقيقة : نتيجة حركات صاعدة للأعماق ، عديدة ومختلطة ، على أن الذى يلمحها فى الخارج يعانقها فى لمح البصر ولا يمكن أن يكون لديه الوقت ولا إمكانية أن يفترق عنها أو أن يسميها .

وهذه الوسيلة تكتفى بلا شك بأن تجعل القارئ يشك فى كل لحظة فى وجود وتعقد وتنوع الحركات الداخلية ، فهى لا تعرفها كما يمكن أن تفعلها الوسائل التقنية التى تلقى القارئ فى أمواجها وتجعله يسبح بين تياراتها ، إن لديها على أقل تقدير بالنسبة لهذه التقنيات هذا التفوق وهو أنها استطاعت أن تصل دفعة واحدة إلى الكمال ، وهكذا نجحت فى أن تعطى للحوار التقليدى أكثر الضربات شدة التى تلقاها حتى الآن .

ومما لا شك فيه أن هذه التقنية ، مثل كافة التقنيات الأخرى ستبدو في يوم قريب وهي لا تستطيع قط أن تصف سوى المظهر، ولا يوجد شيء أكثر راحة وأكثر دفعا من هذه الفكرة ، ستكون علامة على أن كل شيء على ما يرام ، وأن الحياة مستمرة وأنه يجب عدم الرجوع إلى الوراء بل الاجتهاد للمضي قدماً .

إن . إن . ار . إف

يناير ، فبراير ١٩٥٦





## ما تراه العصافير

من بين أجمل موضوعات التأمل التي يهديها إلينا موقف الجمهور من الأعمال الأدبية ، وخاصة القصة ، نلاحظ بكل تأكيد أن أجملها هي التعجب والحب المجمع عليه وبدون تحفظات لهذا الجمهور للروائع الخالدة مع أنه يعتبر منقسماً بشدة ومتقلباً بشدة وهوائياً بشدة ، والمقصود هنا بديهيًا ليس القراء الذين يعجبون عن ثقة وبالرجوع إلى العارفين ، ولكن هؤلاء الذين تبدو لهم هذه الأعمال أليفة جدا حتى إننا نضطر إلى الاعتقاد بأنهم يجدون متعة حقيقية وهم يباشرونها .

إننا نعلم ما هي الصفات الجميلة التي أتفق على التفكير فيها والتي من المفترض أن تجلب السعادة للذين يشعرون بها ، فلا بد أن تنبهر ومع ذلك فإننا نتردد ، إن المعجبين بهذه الأعمال يتحدثون عنها معظم الأوقات وبصورة غريبة للغاية .. إننا نندهش من هذه التفاصيل غير المهمة التي يبدو أنها استوقفت أنظارهم بصفة خاصة والتي يبدو أنها علقت بأذهانهم : أموراً تافهة يمكنهم أن يجدها في أعمال هي الأخرى خالية من كل قيمة أدبية مثل الخصائص الجسمانية ، والعادات المضحكة ، ومعالج صفات بعض الشخصيات ، والحكايات المضحكة ، والاعراف الحديثة ، والنصائح العملية ، ووصفات للنجاح وقواعد التصرف الخ ، التي يمكن أن تذكرنا قليلاً بهذا التعليق الذي يقول رايلك إنه سمعها أمام لوحة زوجة سيزان : « كيف استطاع أن يتزوج امرأة بهذه البشاعة » ؟ أو بهذا التعليق الآخر أمام رسم لفان جوخ : « مسكين هذا الرجل ، نرى جيداً أنه قبض عليه » .

ولكن عند التفكير في هذين التعليقين ، فإن ملاحظات من هذا القبيل ليس بها ما يدعو للقلق الشديد ، وعلى العكس فإنها تطمئن أن المسألة يمكن أن تكون هنا هذه العادات المعروفة والتي تعتبر إلى حد ما من العبارات انطليقة التي تكشف عن خصوصية كبيرة ، تلك الطريقة التي تبرز تفاصيل غير هامة يمكن أن تعني أنه من المعلوم ومن المعروف ما هو الشيء الذي يعد الفائدة الحقيقية لهذه الأعمال ، أو ربما

هناك شعور بالخجل يجعلنا نتكلم عما يجيش كثيراً في صدورنا ، أم أن هناك نوعاً من التعالي أن يظهر الشخص على أنه مدع ومشتمز من كل شيء ، كما هو الحال بالنسبة لهذه الشخصية من « باييت » التي كانت تقول إنها تحب روما بصفة خاصة بسبب مأكولات FETTUCNE التي يمكن أن نجدها في سطح TRATTORIA في شارع « السكروفا » وعلى كل فليس هناك شيء خطير في أي الأحوال ، لا شيء يهم لكى نبيع عن طريق تعد مخالفة لسر اللقاء الثنائى المحترم للغاية بين روائع الأدب وقرائه ، ويسرع المرء فى أن يرمى على هذه الوحدة التى تستحق كل التشجيع الستار المنسوج بالخجل والثقة والاحترام الذى تستخدمه عادة فى تغطية أنواع الوحدة الشرعية ، ما لم يحدث من أن لآخر شيء من الاضطراب الحقيقى..

ويحدث فى بعض الأحيان أن نوعاً من النوار - مفهوم عند الأشخاص المهتمين بالقراءة الغزيرة - ينتاب النقاد الأكثر سماعاً : فهم فجأة يصرخون بأنه عمل رائع ويعظمون فى كتاب خال من أى قيمة أدبية ، كما سيثبت ذلك بعد فترة زمنية قصيرة عدم المبالاة تجاهه ثم النسيان الذى سيندرج فيه بلا تردد بسبب ضعفه .

وبعدها ترتفع أمواج حقيقية لتحمل الجمهور إلى قمة الإعجاب والحماس .

نندش عندما نرى - بعد أن أبيضحت كل المحرمات - بأى حس يلهم الهواة الأكثر إخلاصاً والأكثر حماساً لروائع الألب ، الذين يبدون عادة أمام عمل جديد فى منتهى الانغلاق والصرامة والرقه وهم يعترفون بأنها أكثر إشباعاً ( ولماذا يخفون نوقاً تقاسمه النقاد الأكثر احتراماً ) حتى من تلك التى تقدمها لهم كبرى أعمال الماضى، هنا لا ضرورة لأى تكيف ، ندخل نون جهد ، ونرى أنفسنا فى الحال بلا نزول ولا صعود ، فالأشخاص يشبهوننا أو يشبهون الناس الذين نعرفهم ، أو يشبهون ما نعتقد أنه يجب أن يكونوا عليه مثل معاصرينا الذين ينبغى أن نعرفهم ، إن مشاعرهم وأفكارهم وصراعاتهم والمواقف التى يجبرون أنفسهم عليها والمشاكل التى لابد أن يجدوا حلولاً لها ، وأمالهم ويأسهم هى نفسها التى نتقائنا ، نشعر أننا داخل حياتهم مثل السمك فى الماء ، وعبئاً تظهر بعض العقول السفسطائية وبعض الذين لا يتأقلمون على نوع من الكتمان ويقولون إنه غياب الفن بطريقة مبهمه تجعلهم

يتبرمون ، أو ربما بسبب ضعف الأسلوب ، وسرعان ما تعاملهم بخشونة ، إنهم يجنبون نحوهم عدم الرضا العام ويخلقون حولهم الحذر والعداوة ، ويجعلون الناس تعاملهم على أنهم من مؤيدي الفن للفن ويتهمون بالتمسك المفرط بالشكليات ، ومن الضروري القول بأنهم لا يسرقونها ، أيعقل أن يرجع الشكل إلى السخرية بطريقة غير ملائمة كلية ، أن نمس موضوعات بهذه الخطورة بحماقة واستخفاف زائد ؟

وتمضى الشهور فى أغلب الأحيان والسنوات ونحن نشهد هذا الحدث المدهش ، إن القراء الجدد لهذه الروايات وحتى أكثر المعجبين بها ، عندما يقومون لسوء الحظ وبعدم تبصر بفتحها مرة أخرى يشعرون عند الاتصال بها بـ الإحساس الأليم الذى تشعر به حتما العسافير التى تحاول التقاط غيب « زوكسيس » الشهير ، فلا يرونه غير صورة خادعة للعين ، صورة مسطحة وساكنة ، إن الأشخاص يشبهون الإنسان المصنوع من الشمع الذى صمم طبقاً للمعايير الأكثر سهولة والأكثر ، صلاحية ، ومن الواضح أن هذه الكتب لا يمكن – مثل بعض روايات الماضى – أن تستخدم كمستندات دالة على عصرها لأننا نجد صعوبة بالغة فى الاعتقاد بأن هذه النماذج الصببانية ، هذه الدمى ( جمع دمية ) التى تقلد المظهر الأكثر بشاعة ، وهو مظهر أبطالها ومن الممكن أن تكون قد أحست بالشعور ، وواجهت الصراعات واضطرت إلى إيجاد حل للمشاكل التى أحس بها وواجهها واضطر إلى إيجاد حل لها الرجال الذين كانوا يعيشون فى عصرهم .

ما الذى حدث إذن ؟ وكيف لنا أن نفسر مثل هذا التحول الجوهري ؟

من الملائم أن نلاحظ بادئ ذي بدء أن مؤلفى الأعمال التى تهمننا ليسوا مجربين من الموهبة ، فهم يمتلكون بلا جدال ما اتفق على تسميته بمواهب الروائى ، فهم يعرفون ليس فقط اختراع عقدة وتطوير حدث وخلق ما نسميه « المناخ » بل أيضاً وبصفة خاصة التقاط المعانى وإعطاء الشبه ، كل حركة من شخصياتهم والطريقة التى يملون بها شعرهم ويعدلون بها ثنى سراويلهم ويشعلون بها سجائرهم أو يطلبون من خلالها القهوة بالحليب ، وكذلك الكلمات التى يتفوهون بها ، والشعور الذى يتتابه والأفكار التى تمر بخاطرهم ، تعطى فى كل لحظة للقارئ الانطباع المشجع والطريف



للتعرف على ما كان يمكن له أو كان في مقدورة أن يلاحظه بنفسه ويمكننا القول إن فرصة الرومانسيين الكبيرة وسر سعادتهم وسعادة قرائهم تكمن في أنهم يأتون لإقامة مركز ملاحظتهم بكل طبيعية في هذا المكان بالذات الذي يضعه فيه القارئ ليس في مكان أقصر حيث يوجد فيه كتاب وقراء القصص الطويلة ، ولا في مكان أبعد في هذه الظلال السرية ، في هذا الغليان المشوش حيث تلفظ فيه كلماتنا ، لا ، هنا بالذات حيث اعتدنا على أن نضع أنفسنا فيه ، عندما نريد أن نطلع أنفسنا أو الآخرين بصورة واضحة عن شعورنا وانطباعاتنا وحتى لو أننا حكمنا على ذلك من خلال مناقشات الأشخاص الأكثر وعياً في مجال علم النفس ، بمجرد أن يقوموا بتبادل الأسرار أو الطعونات وأن يصفوا أنفسهم أو يصفوا الآخرين ، يوجد هؤلاء الرومانسيون في المكان الأبعد والمكان الأكثر عمقاً بقليل جداً .

بفضل هذا الموقف السار ، يضعون قراءهم في موضع الثقة ، إنهم يعطونهم الإحساس بأنهم في بيوتهم وبين أشياء أليفة لهم ، إن شعورهم بالتعاطف والتضامن وكذلك بالمعرفة يربطهم بهذا الرومانسي الذي يشبههم إلى حد بعيد ، والذي يمكنه أن يعرف تماماً ما الذي يشدونه به هم أنفسهم ، ولكنه في الوقت نفسه - وهو أكثر نكاً منهم بقليل ، وأكثر انتباهاً وأكثر خبرة - يكشف لهم عن حقيقتهم وحقيقة الآخرين أكثر بقليل من الذين يعتقدون أنهم يعرفونه ، ويصحبهم ، وقد شجعهم جهد بسيط جداً زائد ، ولا يهدثون من سرعة سيرهم أو أن يتوقفوا ، يصحبهم إلى ما يصبون إليه عندما يقرأون كتاباً كنوع من العون في وحدتهم ، يصف حالتهم ، ويظهر الجوانب السرية في حياة الآخرين ، بنصائح مليئة بالحكمة ، وحلول صائبة للصراعات التي يعانون منها بمزيد من الخبرة وإحساس يعيش حيوات ( جمع حياة ) أخرى .

هذه الحاجات تبدو طبيعية للغاية والفرحة التي يولدها رضاهم تبدو قوية للغاية لكي ندرك عدم الصبر الذي يتركه عند هؤلاء القراء - عندما يشعرون أنهم في غاية الرضا - وهم مثقلين وقت فرحتهم والذين يأتون ليحدثوهم عن « الفن » أو « الأسلوب » .

ماذا يهم هؤلاء القراء إذا لم تكن هذه الأعمال لتتوهم ؟ ولو جاء اليوم الذي بفضل هذه الكتب ، تزول العقبات التي يواجهونها ، ويتحول موقفهم وتثير أحاسيسهم ويثار

حب استطلاعهم عن طريق أنماط جديدة من الحياة ، فإن الاهتمام بهذه الأعمال سوف يزول وتختفى الآثار التي يولّدونها ، فلا شيء يقال هنا عن طريق الخطأ إذا ما ندمنا عليه ، ما هي الحاجة التي تدعو إلى تخزين أعمال في مظهرها عديمة الجدوى لمستقبل غير معروف ؟ يتحتم تقديم مساعدة فعلية بأقصى سرعة إلى رجال عصره .  
أن يستثمر كتاب ، فهذا هو الشيء الطبيعي والصحيح ثم نرميه ونستبدله .

وسوف يكون هذا الرأي من الحكمة الواضحة للغاية حتى إنه لا أحد يفكر في الاعتراض عليه إذا لم تكن هذه النقطة المقلقة موجودة بالتحديد : هذا الانطباع الصعب - بمجرد أن تزول الآثار التي تعطيها هذه الأعمال - بأن ما كانوا يكتبونه لم يكن هو الحقيقة ، أو بمعنى آخر لم تكن سوى حقيقة ظاهرية ، لشيء سوى المظهر الأكثر فراغاً والأكثر ابتذالاً ، أكثر ابتذالاً وأكثر موجزاً ، على عكس ما كان يبدو في بادئ الأمر وما كنا نلاحظه بأنفسنا مهما كنا على عجلة ومهما كنا غافلين .

نحن نعرف إلى أي مدى يمكننا أن نكون جهلة ومسرعى التصديق في عجلتنا ، في الضرورة التي نحن فيها ، في كل لحظة لكي نذهب إلى الأكثر عجلة وأن نهدي أنفسنا بناء على المظاهر الأكثر غلظة ، يكفي أن نتذكر ما هو التجلي الذي أنزله علينا المونولوج ( مفاجأة الإنسان نفسه ) الداخلي ، الحذر ، الذي انتابنا ومازال ينتابنا أحياناً عند النظر إلى جهود جيمس أو بروس لإظهار وسائل العمل الحساسة لأجهزتنا الداخلية ، بأي عجلة نوافق على الاعتقاد بأن شبكة كهذه - مثل التحليل النفسي - موضوعة على هذه الكتلة الضخمة المتحركة التي تسمى « منبر الضمير » حيث يمكننا أن نجد كل ما نريد ونعطيه بالكامل ونلاحظ كافة تحركاته ، وبأي رضا وبأي شعور من الخلاص جعلنا نقتنع ، يقينا ، في معظمنا ، مقتنعين بأن « منبر الضمير » هذا الذي كان لا يزال من وقت قريب خصباً للغاية بالنسبة للاكتشافات لم يكن له وجود ولم يكن أي شيء : فراغ وهواء .

ولكن الشيء الذي يجعلنا نفقد كل حكم يصل بصدقنا إلى ذروته هو تلك الحاجة التي تدفعنا إلى البحث في الروايات عن هذه القنوات التي تحدثنا عنها من

قبل والتي يجب وصفها بأنها أدب فوق العادة بما أن هناك أعمالاً خالية من كل قيمة أدبية مثل مؤلفات وصلت إلى أعلى درجات الكمال يمكنها أن تعطى لنا .

وعليه فإن قابليتنا للإيماء وقابليتنا لليونة الشديتين للغاية تصبحان بالفعل مدهشتين : فى حالة عدم الصبر التى نحن فيها للاستمتاع بهذه الملذات التى تقدم لنا بسخاء كبير فى هذه الكتب ، نبحث عن معرفة أنفسنا فى الصورة الأكثر غلاظة ونجعل من أنفسنا بخاطرننا أناساً عديمي الصلابة حتى يمكننا الانسياق بسلاسة فى النماذج المعدة كاملة والتي تنصب لنا ، ونصبح فى نظرننا نحن exsanguines وفارغين للغاية حتى إنه يبدو لنا - مهما كانت هذه الأشكال ضيقة ، أنها تمتلكنا كلية ، ولكن لا يصل الأمر إلى الأوراق المطبوعة التى توزعها العرافات والتي اعتقننا بصورة معجزة أننا نعرفنا على أنفسنا ، بمجرد أن يراوينا الأمل الغامض فى أن نجد فيها تعزية وأن نقرأ فيها مستقبلنا .

كذلك فإن الرواية التى تستطيع أن ترضى هذه العاطفة الخطيرة تصبح بالنسبة لنا وبالحساب الصحيح صورة الحياة نفسها ، عملاً من أقوى الأعمال الواقعية .. إننا نقارنها بأفضل الأعمال الكلاسيكية وتلك التى انتهت على أكمل وجه .

هنا تتأكد الشكوك الأكثر سوءاً ، حتى يكون مثل هذا اللبس ممكناً ، فيجب أن تكون هناك ارتياحات من هذا النوع الذى يطلب المعجبون أن يتوافر فى الأعمال ذات القيمة ويسمح بالتفكير فى أن معظم قراء « بروسست » أحبوه ومارلوا يحبونه لأسباب تتعلق بشيء بسيط هو ذلك الذى يعطيه قيمته وليست مختلفة تماماً عن تلك التى أحب من أجلها أهله أو أجداده « جورج أوهنيه » .

إنه الأكثر نيوماً فى الأعمال الجيدة ، وقد اعتقنا ذلك تَوّاً ، والأكثر تقليداً وقد أصبح ، بالتالى ، الأكثر إقراراً ، وهو الذى يبدو سلساً والذى يقربها بالعقل ، فى نظر معجبيهم ، من الروايات الكائبة الجيدة ، وعلى غرار هذه الروايات فإنها لا تقيم حواجزاً قلماً تتطلب جهوداً وتسمح للقارئ - الذى يعيش برغد فى عالم أنيس - بأن يترك نفسه تنزلق فى ملذات خطيرة .

ومع هذا فإن الكتب الجيدة تتقذ القراء على الرغم منهم ، إن هذه الكتب فى الواقع تقدم مع الآخرين هذا الفرق الذى نخطئ كثيراً إذا اعتبرناه شيئاً مهماً : إنها تتحمل أن تقرأ مرة ثانية .

ولا يجب الاعتقاد بأن الشيء الذى يفرق بين المؤلفين فى هذين النوعين من الأعمال هو اختلاف الموهبة بصفة خاصة ، إذا فحصنا هذا الوضع بدقة ، أدركنا أنه على عكس ذلك اختلاف جذرى فى المواقف تجاه الشيء الذى يجب أن تنصب عليه كل جهودنا ، وبالتالي اختلاف كامل فى المنهج ، لدرجة أننا يجب أن نضع فى الفئة نفسها - بمجرد أن يتخذوا نفس الموقف ويقرأوا نفس مناهج العمل ، بجانب المؤلفين القدامى الذين تقرأ أعمالهم مرة أخرى - وحتى المؤلفين الحاليين - مهما كانت موهبتهم ( الموهبة موزعة بالتعادل تقريباً بالنسبة للفئتين ) ومهما كبر التحيز تجاه المصير الذى تدخره لهم كتبهم .

إذا كان لابد من تسمية كل هؤلاء باسم ، فإن اسم « واقعيون » هو الذى يجب أن نعطيه لهم ، لموازنتهم بالآخرين ، الذين ينطبق عليهم بكل صحة اسم « المتمسكون بالشكليات » مهما كان يبدو لهم من تناقض فاضح .

ولكن يقال : « بماذا تسمون إذن المؤلف الواقعى ؟ » حسناً ، بكل بساطة - وماذا عساه أن يكون غير ذلك ؟ - مؤلف يتمسك قبل كل شيء - مهما كانت رغبته فى تسلية معاصريه أو فى إحلالهم ، أو تعليمهم ، أو الكفاح من أجل تحريرهم - بإفطانتهم مع بذل طاقته بأقل قدر ممكن وألا ينقص أى شيء يسطحه لإخماد التناقضات والتعقيدات ، وأن يتفحص ، بكل ما أوتى من صدق وإلى أبعد ما يمكن أن تسمح له بقة نظره أن يبدو كما لو كان الحقيقة .

ولكى يتوصل إلى ذلك ، ينهمك فى التخلص مما يلاحظه من كل الأفكار المسبقة والصور المعتادة التى تغلفه ، ومن كل هذه الحقيقة المسطحة التى يدركها العالم أجمع دون جهد والتى يستخدمها كل إنسان ، لعدم وجود أفضل منها ، وأنه يصل أحياناً إلى بلوغ شيء غير معروف بعد والذى يبدو له أنه أول شيء يراه ، ويلاحظ فى كثير من الأحيان ، عندما يبحث عن إظهار هذه الجزئية من الحقيقة التى هى حقيقته ،



أن أساليب أسلافه التي خلقوها لأهدافهم الشخصية لن تستطيع قط أن تخدمه ، فهو يبعدها إذن دون تردد ويجتهد في إيجاد غيرها لاستخدامه الشخصي ، ولا يهمه إذا كانت تحير القراء أم تهيجهم في البداية .

إن حبه لهذه الواقعية كبير وصادق لدرجة أنه لا يتراجع عنها أمام أى تضحية ، إنه يقبل أكبر الأشياء التي يضطر كاتب إلى أن يوافق عليها : الوحدة وفترات الشك التي تتضمنها والتي تثير عند بعض المتميزين بعض علامات التعجب مثل هذه : سيتم فهمي عام ١٨٨٠ « ، أو « سأكسب قضيتي في الاستئناف » حيث إنه من الظلم أن نرى لست أرى أى حلم صبياني للانتصار بعد موت المؤلف ، بينما تظهر عند هؤلاء الكتاب الحاجة لأن يعطوا لأنفسهم الشجاعة ، ولأن يدعموا يقينهم ، وأن يقنعوا أنفسهم بأن الذي رأوه وحدهم تقريباً كان حقيقة وليس سراباً أو ، كما كان يحدث « لسيزان » أن يفكر فيه ، من تأثير بعض العيوب في النظر .

الأسلوب ( الذي يعتبر في كل لحظة انسجامه وجماله الظاهر إغراء خطيرا بالنسبة للكتاب ) لا يعتبر في نظره سوى أداة ليس لها أى قيمة سوى الخدمة في استخراج وتضييق بأقرب قدر ممكن الجزء من الحقيقة التي يريد إظهارها .. وبالنسبة له فإن الرغبة في الكتابة بأسلوب جميل لمجرد اللذة في ذلك ولكي يعطي نفسه ويعطي القراء ملذات جمالية ، تعتبر في نظره غير مقبولة من جانب العقل الإنساني بالمعنى الصحيح للكلمة حيث إنه يرى أن الأسلوب لا يمكن أن يكون جميلاً إلا بطريقة جمال حركة الرياضى : جميل إلى حد أنه يتوافق مع هدفه ، إن جماله ، المصنوع من قوة ودقة وحيوية ومرونة وجرأة واقتصاد في الوسائل ليس سوى التعبير عن فاعليته .

هذه الحقيقة التي يتمسك بها جميع الكتاب بحب فريد للغاية ومخلص للغاية ، عندما يحدث أن يمتلكها بعضهم سواء أكان في مظهرها الميتافيزيقي أو الشعري أو النفسى أو الاجتماعى أو - كان هنا حظهم في بعض الأحيان ، أو بالأصح يمكن القول مكافأتهم - في كل هذه المظاهر معاً ، لا يمكن لشيء أن يدمرها أو حتى أن يتلفها من خلال أفكار غالباً ما تكون بالية وشعور معروف للغاية أو بال ، وأشخاص أكثر

تعقيداً من الذين تعلمنا حينئذ أن نعرفهم ، هناك عقدة لا شيء فيها من أحداث أو نهاية غير متوقعة ، تحت هذا الجهاز الثقيل الذى أخطر الروائيون أن يبنوه لكي يلتقطوها والتي تبدو لنا اليوم سجيئة ، إننا نشعر بها مثل النواة التي تغطي تلاحمها وقوتها إلى القصة بأكملها مثل دار من الدفء الذى يشع فى مختلف أرجائها ، شيء يعرفه كل منا ، ولكن لا يستطيع أن يعرفه بشيء آخر سوى بكلمات غير دقيقة ، مثل « الحقيقة » أو « الحياة » ، إننا نرجع دائماً إلى تلك الحقيقة على الرغم من خياناتنا العابرة وهذياننا العابر ، لتثبت بذلك أنه فى نهاية الأمر أننا نتمسك بها نحن أيضاً فوق كل شيء .

الأمر مختلف تماماً بالنسبة للشكليين الذين يتمسكون بإفراط بالشكليات ، إن هذا الاسم « الشكليون » يناسبهم تماماً رغم أنهم لا يستخدمونه غالباً إلا لينسبوه بسخرية للكتاب من المعسكر الآخر ، مع الاحتفاظ لأنفسهم - مهما بدا من غرابة مثل هذا اللاوعى - باسم « الواقعيون » .

ومع ذلك فإنه من الواضح جداً أن الواقع ليس هو موضوعهم الرئيسى ، ولكنه الشكل دائماً الذى اخترعه آخرون والذى تمنعهم قوة مغناطيسية من أن يتمكنوا من التخلص منها ، أحياناً يكون هذا الشكل - نو الخطوط المتناغمة والصفافية - الذى احتوى من خلاله الكتاب المسمون « بالكلاسيكية » بشدة الشيء المصنوع من كتلة واحدة من هذه المادة الكثيفة والثقيلة التى يركزون عليها كل جهودهم ، ولايهم هؤلاء الشكليون ألا يكون هذا الشيء - الذى تفكك فى جزئيات صغيرة لا تحصى - سوى كتلة هائلة متموجة لاتترك نفسها محبوسة بين هذه الحدود الزاهدة .

إنها البساطة الأنيقة للشكل الكلاسيكى الذى يجتهدون للتوصل إليها ، حتى وإن كان هذا الشكل الذى يصنعوه ليس اليوم سوى قشرة رفيعة وخالية تتداعى تحت أقل ضغط ممكن .

وعما قليل ، وبعد أن يتخلوا عن التألف والأناقة المعتدلة ، يتبنون شكلاً تتجه مميزاته الرئيسية نحو عمل « متجانس » ، ويصل هذا الشكل إلى هدفه بون مشقة حيث إنه بتكوينه بهذه الصورة لا يستطيع اليوم إبراك وحصر أى شيء غير معروف

حتى الآن وخارق بالتالى ، محير ومن أول وهلة لا يصدق ، ولم يكن الحال كذلك فيما مضى عندما كان مخترعاً ليكشف عما كان غير معروف بعد وخفى ، ولكن منذ ذلك الوقت ، بعد أن أصبح الشئ غير المعروف والخفى فى غير تخيله ويعيداً عن المنال فقد فرغ من مضمونه الحى ولا يفعل أى شئ قط سوى تغطية بعض المظاهر المرسومة : وصفاً لأشخاص نموذجية ومبسطة للغاية ، وشعوراً متفقاً عليه ، وأفعالاً تحدث أقل تناسق مع خبرة صانقة ومعاهدة رومانسية يمكن أن نسمعها ، إذا سمعنا بانتباه وبأذن صاغية مسبقاً ، ذلك الذى نقوله لأنفسنا وما يقال حولنا والذى تتبادله عادة شخصيات هذا النوع من القصص .

هذه هى العادة الدائمة وحدها ، التى أصبحت بالنسبة لنا طبيعة ثانية ، وخضوعاً للمعاهدات المتفق عليها بصفة عامة ، ولهولنا المستمر وتسرعنا وفوق كل شئ ، هذا الدافع الذى يدفعنا إلى التهام الأكلات الشهية التى تقدمها لنا هذه القصص ، فإنها تجعلنا نجبر على أن نخضع للمظاهر الكاذبة التى يلمعها هذا الشكل أمام أعيننا .

من الصعب فى الحقيقة التخیل بأن الروائيين يمكنهم السماح لأنفسهم بأى شئ مشابه للهروب الذى حاوله الرسامون عندما نسفوا بضربة واحدة النظام القديم للمعاهدات - الذى كان أقل استخداماً للكشف كما كان الحال فى السابق - عن إخفاء ما كان يعتبر فى نظرهم الشئ الحقيقى المصور - بعد أن يلغى الموضوع والتصور وينتزع القارئ من المظاهر الاعتيادية التى كان معتاداً أن يرى فيها إرضاءات لم يكن للرسم أى علاقة بها .

أن هذا الهروب لم يكن سوى لمدة قصيرة ، لقد أسرع الشكليون الجدد المقلون لهؤلاء الرسامين فى تحويل هذه الأشكال الحية إلى أشكال ميتة ، وقد رأى فيها المشاهدون ، بدلاً من أفراح سهلة تجلبها لهم موضوعات مشابهة من الرسم العتيق - السعادة التى تجلبها لهم رؤية بواعث ديكورية مستحبة .

لكن كيف يمكن للقاص أن يتخلص من الموضوع ، ومن الشخصيات ومن العقد؟ فمهما حاول عزل جزء من الحقيقة التى سوف يجتهد لمعرفة ، لا يمكن أن تتطابق

الشخصيات التي تعيد عين القارئ المعتادة تشكيل ملامحها الاعتيادية لتتناسب مع الخطوط البسيطة والدقيقة ، التي يلبسها القارئ ( شخصية غريبة ) والتي يجد فيها إحدى نوعيات الأشخاص التي يحبها بشدة والتي تستحوذ بفضل مظهرها المشابه للجزء الأكبر من انتباهه ، وهذا الشخص لن يستطيع القاص منعه من التحرك بالقدر الكافي حتى يرى القارئ في حركاته عقدة يتابع بحب استطلاع أحداثها و ينتظر بفارغ الصبر نهايتها ، مهما بذل القاص من جهد ليجعله ساكناً ، حتى يتمكن من حصر انتباهه وانتباه القارئ حول ارتجافات يمكن إبراكها بقدر بسيط حيث يبدو له أن الحقيقة التي أراد إخفاها قد ظهرت اليوم .

وهكذا ومهما فعل القاص فلن يستطيع إبعاد انتباه القارئ عن كافة أنواع الأشياء التي يمكن لأي رواية ، جميلة أو سيئة أن تمنحها له .

وهناك العديد من النقاد يتركون أنفسهم لسجيتهم يشجعون هذه التسلية وهذه الخفة من جانب القراء ويشيعون البلبلة .

ومن المدهش أن نرى بأي رضا يتمسكون بالحكاية القصيرة ، ويسربون «من» القصة، ويناقشون «الاخلاقيات» التي يحلون من خلالها التشابه ويدرسون مغزاها ، إلا أن موقفهم يبدو أكثر غرابة بالنسبة للأسلوب ، إذا كتبت القصة بأسلوب يذكر بأسلوب الكلاسيكيين ، فمن النادر أن يعطوا الطريقة التي نكتب بها هذا الأسلوب - مهما كانت مفلسة - صفات «أولف» أو «برينيه كليث» .

وعلى العكس فإذا حدث وكتبت إحدى هذه القصص التي تتشابه فيها الشخصيات بقوة وتكون فيها الأحداث مثيرة للغاية ، بأسلوب سطحي ومترهل فإنهم يتحدثون عن هذا العيب بسماجة ، كما لو أن الأمر يتعلّق بنوع من عدم الكمال المؤسف بلاشك ولكن دون أهمية كبيرة ، بحيث لا يمكن أن يصدم سوى القراء نوى الحساسية المرفهة والذي لا يمس بأي شكل من الأشكال القيمة الحقيقية للعمل : شيء سطحي ومعدوم الأهمية مثله مثل حسنة أو ثمل صغير على وجه جميل ورائق ، بينما الأصح هو الثمل الكاشف للسر الذي يظهر على جسم المصاب بالطاعون ، والطاعون هنا ليس سوى موقف قليل الإخلاص وقليل الأمانة تجاه الحقيقة .



لكن الغموض يصل إلى ذروته عندما نرغب في جعله سلاحاً لمعركة هدفها خدمة الثورة أو الإبقاء على الانتصارات الثورية أو تحسينها ، وذلك بالرجوع بصفة خاصة إلى هذا الاتجاه للقصة التي دائماً ما تكون فناً أكثر تأخراً من بقية الفنون ، وأقل قدرة على استخلاص أشكال باطلة وخالية من كل مضمون حيّ .

وبالتالى نصل إلى نتائج عجيبة تشكل ، ليس فقط للرواية – الشيء الذى لن يكون فى النهاية خطيراً إلى هذا الحد ، ويمكننا إذا اضطر الأمر أن نخضع لها – ولكن أيضاً للثورة الواجب اندلاعها وجموع الشعب التى يجب أن تحررها ، وذلك للإبقاء على انتصارات الثورة التى تحققت بالفعل وهو تهديد مقلق إلى حد ما : فى الواقع الارضاءات التى سمينها ألبية خارقة ، ونصائح وأمثلة تربوية معنوية واجتماعية .. إلخ ، والتى هى من طبيعة الرواية أن تظهرها بكرم فائض إلى قرائها ، بحيث أصبحت السبب الرئيسى لوجود الرواية ، فيحدث انقلاب فى كافة القيم : كل ما يخضع الرواية إلى شكل أكاديمى ومجمد هو بالتحديد ما نستخدمه لنجعل من الرواية سلاحاً ثورياً . شخصيات مثل العرائس المصنوعة من شمع ، تتشابه بعضها البعض بقدر المستطاع وهى «حية» للغاية حتى إن القارئ يشعر من أول نظرة بالحاجة إلى أن يلمسها بأصابع يده إذا كانت ستطرف عيناه ، كما يحدث أن نشعر بالرغبة فى عمله لعرائس متحف جرافان – هذا هو الشيء المطلوب لكى يشعر القراء بالراحة ، وحتى يستطيعوا نون مشقة أن يروا أنفسهم فيها ويعيشون معها مرة أخرى مواقفها وآلامها وصراعاتها .

لكن هذه «النوعيات» التى تم بناؤها بصورة أكثر فظاظة والصور الأكثر بساطة ، والبطل الايجابى بلا عيوب وكذلك الخائن سيقومون بأداء العمل بصورة أفضل حيث إنهم يشكلون بالنسبة لعامة الناس ، الذين يقلل الرومانسيون من شأن حساسيتهم وذكائهم مرايا مبهرة أو أخيلة عملية جداً ، فهناك عقدة تدار بيقظة طبقاً لقواعد الرواية القديمة تجعل هذه العرائس تدور فى مكانها وتخلق هذه اللفظة السهلة التى تساند بشدة انتباه القارئ الهش ، والأسلوب نوع من أسلوب الفتاوى ، المماثل فى جميع هذه الأعمال بما أنه لا يستخدم أبداً فى الكشف عن حقيقة جديدة عندما

يقوم بقضمة لامعة المظاهر المتفق عليها والتي تغطيها ولكنه ينساب بليونته دون أن يقابل عائقاً ، وهو يطلى مساحات ملساء ، نعم هذا الأسلوب لن يكون أبداً سطحياً للغاية ، بسيطاً للغاية ، مناسباً للغاية ، لأنها تعتبر ميزات يستطيع بها أن يجعل العمل متاحاً لعامة الشعب وتسهل عليها ابتلاع هذه المأكولات المغذية التي من الواجب علينا تقديمها لهم .

وهكذا ، باسم الأحكام المعنوية نصل إلى فساد الأخلاق ، هذا الذي يشكل فى الأدب موقفاً مهماً ، إكلينيكيًا ، قليل الصدق أو قليل الإخلاص للحقيقة .

عندما يقدمون للقراء حقيقة مخادعة ومغايرة ومظهرًا خطيرًا ومضمونًا حيث إنهم بعد مضي اللحظة الأولى من الإثارة والأمل لا يحبون شيئاً من ذلك الذى يشكل فى الواقع حياتهم ، فلا المشاكل الحقيقية التى يواجهونها ولا الصراعات الواقعية التى يجب عليهم التصدى لها ، توقظ فيهم إزالة المحبة والحنن ، إننا نخمد شجاعتهم فى سبهم لإيجاد هذا الرضا الرئيسى فى الأدب والذى يمكنه هو وحده أن يعطيه لهم : معرفة أكثر تعمقاً وأكثر تعقيداً ، وأكثر وضوحاً وأكثر عدلاً من الذى يمكنهم الحصول عليه بأنفسهم عما يكونون وعن ماهية أوضاعهم وحياتهم .

حدث وما زال يحدث أن بعض الكتاب يكتشفون من خلال تجربة صادقة وحية تتوغل جنورها بعيداً فى هذه الأرض اللاواعية التى ينبثق منها كل جهد خلاق ، وعندما تفجر الأشكال القديمة المتصلبة الأنسجة هذا المظهر للحقيقة يمكنه أن يستخدم مباشرة وبصورة عملية فى النشر وفى انتصار الأفكار الثورية ولكنه يحدث كذلك « حتى فى مجتمع يجتهد بأن يكون أكثر عدلاً وأكثر ملاءمة للتأكيد على التطور المتناسق لجميع أعضائه ويمكننا التأكيد على هذا كنوع من التعيين ، دون مجازفة فى الخطأ » ، يحدث أن بعض الأشخاص المعزولين ، غير المتألمين والمتفردين والمتعلقين مرضياً بطقولاتهم والمتقوقعين على أنفسهم وهم يزرعون نوقاً واعياً بشكل أو بآخر بنوع من الفشل يستطيعون انتزاع وإبراز جزء من الحقيقة غير المعروفة بعد ، وذلك بترك أنفسهم لتسلط غير مجدٍ فى ظاهره .. إن أعمالهم التى تبحث فى التخلص من

كل ما هو مفروض حياً وميتاً للاتفاف نحو ما هو حر وصادق وحى ستكون إن أجلا  
أو عاجلا بحكم الأشياء عاملا للتحرر والتقدم .

ولعلنا ندرك أنه قد بدا وما زال يبدو سابقاً لأوانه السماح لعامة الشعب الذين  
ظلوا لقرون فى الجهل ، أن يحصلوا بسرعة فائقة على معرفة أكثر تعمقاً بتعقيدات  
ومتناقضات الحياة .. وهى مخاطرة قد تؤدي إلى جنوحهم بعيداً عن عمل بناء يعتمد  
عليه وجودهم والذي ينبغى أن ينصب عليه كل اهتمامهم ويتطلب كل جهودهم .

ومع ذلك فإن اللامبالاة وزوال المحبة المتصاعد ، ليس فقط من جانب محبتهم  
ولكن أيضاً من جانب عامة الشعب ، تجاه أعمال أنبية خالية من الحيوية ومصنعة  
طبقاً للأساليب القديمة الخاصة بأشكال جامدة وتنوق العامة لأعمال الماضى الكبيرة  
التي ظهرت لهم ، كل هذا يؤكد أن الوقت ليس بعيداً حتى نجبر ليس فقط على ترك  
هؤلاء الأشخاص غير المتأقلين وغير المتفكرين بون إحباطهم ، ولكن دفعهم إلى ترك  
أنفسهم ليولهم المفرطة .

يناير ١٩٥٦

## المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المتجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .





## المشروع القومي للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت - أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو يانيكار	ت - أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المصري	جورج جيمس	ت - شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريستكوفا	ت - أحمد الحضري
٥ - ثريا في غيبوبة	إسماعيل قصيح	ت - محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيثش	ت - سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت - يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت - مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودي	ت - محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت - محمد مقصم وعبد الجليل الأرنؤي وعمر حلي
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبورسكا	ت - هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت - أحمد محمود
١٣ - بيانة الساميين	روبرتسن سميت	ت - عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نوريل	ت - حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميت	ت - أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت - بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت - محمد مصطفى بدوي
١٨ - الشعر النسائي في أمريكا اللاتينية	مختارات	ت - طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت - نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت - يعنى طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجي	ت - ماجدة العناني
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت - سيد أحمد علي الناصري
٢٣ - تجلي الجميل	هانز جيورج جادامر	ت - سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارنتر	ت - بكر عباس
٢٥ - مثوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت - إبراهيم النسوقي شتا
٢٦ - بين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت - أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشري الخلاق	مقالات	ت - نخبة
٢٨ - رسالة في التسامح	جون لوك	ت - منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت - بدر النيب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو يانيكار	ت - أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت - عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	بيفيد روس	ت - مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت - أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت - حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحدائق	بول - ب. بيكسون	ت - خليل كلفت

٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت - حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سبوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت - جمال عبد الرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت - أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحصد	بيتر والكوت	ت - منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت - محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت - علف أحمد / إبراهيم قحى / محمود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزوج	أوكتايفو پات	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	آلوس هكسلي	ت : مارلين تانرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف آ فاين	ت - أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	يابلو نيرودا	ت - محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت - مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت - ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	ه ت نوريس	ت - عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت - محمد بركة وعثمانى المير يوسف الأشكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوييا وخ. م بينيا ليستى	ت - محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى قطيم وعادل نمرdash
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألتجتون	ت - مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكجهوم	ت - علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمود علي مكي
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت - محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت - السيد السيد مهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت - صبرى محمد عبد القنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميت	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت - محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت - مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت - رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد الحليم عبد الطيم
٦٧ - مختارات	فرناندو ييمسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العلم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهريدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانتج روبريجت	ت - عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت - حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز  
٧٣ - نقد استجابة القارئ  
٧٤ - صلاح الدين والمالكي في مصر  
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية  
٧٦ - چاك لكان ولغواء التطيل القسي  
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢  
٧٨ - العروة: نظرية الاجتماعية والثقافة الكونية  
٧٩ - شعرية التأليف  
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»  
٨١ - الجماعات المتخيلة  
٨٢ - مسرح ميغيل  
٨٣ - مختارات  
٨٤ - موسوعة الألب والنقد  
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)  
٨٦ - طول الليل  
٨٧ - نون والقلم  
٨٨ - الابتلاء بالتقرب  
٨٩ - الطريق الثالث  
٩٠ - وسم السيف (قصص)  
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق  
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر  
٩٣ - محبتات العولة  
٩٤ - الحب الأول والصحة  
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني  
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة  
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)  
٩٨ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني  
٩٩ - تاريخ السينما العالمية  
١٠٠ - مصاطة العولة  
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)  
١٠٢ - السياسة والتسامح  
١٠٣ - قبر ابن عربي يليه آباء  
١٠٤ - أوبرا ماهوجني  
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع  
١٠٦ - الألب الأنطلسي  
١٠٧ - صورة الغاني في الشعر الأمريكي المعاصر
- ت . س . إليوت  
جين . ب . توميكتز  
ل . ا . سيمينوفا  
أندريه موروا  
مجموعة من الكتاب  
رينيه ويليك  
رونالد روبرتسون  
بوريس أوسبسنسكي  
ألكسندر بوشكين  
بندكت أندرسن  
ميغيل دي أونامونو  
غوتفريد بن  
مجموعة من الكتاب  
صلاح زكي أقطاي  
جمال مير صابقي  
جلال آل أحمد  
جلال آل أحمد  
أنتوني جينز  
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية  
باربر الاموستكا  
كارلوس ميغل  
مايك فيذرستون وسكوت لاش  
صمويل بيكيت  
أنطونيو بوورو بايخو  
قصص مختارة  
فرنان برونل  
نماذج ومقالات  
بيفيد روينسون  
بول هيرست وجراهام تومبسون  
بيرنار فاليط  
عبد الكريم الخطيب  
عبد الوهاب المؤتب  
برتول بريشت  
جيرارچينيت  
د. ماريا خيسوس روبييرامتي  
نخبة
- ت . قزاد مجلي  
ت . حسن ناظم وعلى حاكم  
ت : حسن بيومي  
ت . أحمد درويش  
ت : عبد المقصود عبد الكريم  
ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد  
ت : أحمد محمود ونورا أمين  
ت : سعيد القانمي وناصر حلاوي  
ت . مكارم القمري  
ت . محمد طارق الشرقاوي  
ت . محمود السيد علي  
ت : خالد المعالي  
ت . عبد الحميد شبيحة  
ت : عبد الرازق بركات  
ت . أحمد فتحي يوسف شتا  
ت : ماجدة العتاني  
ت . إبراهيم السوقي شتا  
ت . أحمد زايد ومحمد محيي الدين  
ت . محمد إبراهيم مبروك  
ت : محمد هناء عبد الفتاح  
ت . تانية جمال الدين  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : فوزية العشماوي  
ت . مري محمد محمد عبد اللطيف  
ت . إدوار الخراط  
ت : بشير السباعي  
ت . أشرف الصباغ  
ت : إبراهيم قنديل  
ت : إبراهيم فتحي  
ت : رشيد بنحدو  
ت : عز الدين الكتاني الإبرسي  
ت . محمد بنيس  
ت : عبد الغفار مكلوي  
ت : عبد العزيز شميل  
ت . أشرف علي بطور  
ت . محمد عبد الله الجعدي



- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأنثى مجموعة من النقاد  
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل مرويش  
١١٠ - النساء في العالم النامي حسنة بيجوم  
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هينسون  
١١٢ - الاحتجاج الهادئ أرلين علوى ماكليود  
١١٣ - راية التمرد سادى پلاتت  
١١٤ - مسرحيات همد كرنجى وسكان المستقع رول شويتكا  
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرجينيا وولف  
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا تلسون  
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد  
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر بى بارون  
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل  
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد  
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى  
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت  
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها الدولية نيل الكستندر وفنانولينا  
١٢٤ - الفجر الكائب جون جراى  
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ بيفى  
١٢٦ - فعل القراءة فولفانج ايسر  
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى  
١٢٨ - الألب المقارن سوزان باسنيث  
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا بولورس أسيس جاروت  
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندز فرانك  
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين  
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فينرستون  
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على  
١٣٤ - تشريع حضارة بارى ج. كيمب  
١٣٥ - للخطر من قد د. س. إليون (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليون  
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كرونو  
١٣٧ - منكرات ضابط فى الحلة الفرضية جوزيف مارى مواريه  
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف إيقليتا تارونى  
١٣٩ - باريس فى حال ريشارد فاچتر  
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هيررت ميسن  
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين  
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ولبيل أ. م. فورستر  
١٤٣ - قضايا التطرف فى البحث الاجتماعى بيريك لايدار  
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولونى
- ت : محمود على مكى  
ت : هاشم أحمد محمد  
ت . منى قطان  
ت : ريهام حسين إبراهيم  
ت : إكرام يوسف  
ت . أحمد حسان  
ت : نسيم مجلى  
ت . سميرة رمضان  
ت : نهاد أحمد سالم  
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال  
ت . ليس النقاش  
ت . بإشراف/ رؤوف عباس  
ت : نخبة من المترجمين  
ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال  
ت : منيرة كروان  
ت : أنور محمد إبراهيم  
ت : أحمد فؤاد بليغ  
ت : سمحة الخولى  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : بشير السباعى  
ت : أميرة حسن نويرة  
ت : محمد أبو العطا وآخرون  
ت : شوقى جلال  
ت : لويس بقطر  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : طلعت الشايب  
ت : أحمد محمود  
ت : ماهر شفيق فريد  
ت : سحر توفيق  
ت : كاميليا صبحى  
ت : وجيه سمعان عبد المسيح  
ت : مصطفى ماهر  
ت : أمل الجيورى  
ت : نعيم عطية  
ت : حسن بيومى  
ت . على السمرى  
ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فورتيس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البمبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد نورست	ت : عبد الغفار مكوى
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأفونيس	عاطف فخرول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإفريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهند وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٢ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى آتبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ليفيدي هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيريش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسمائى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسبوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الطب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ - العلاقات بين الفتيين والطلعتين فى إسرائيل	يشعياهو ليتمان	ت : محمد محمود أبو غير
١٦٧ - فى عالم طافور	رابنترانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أنبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل داليس	ت : بسام يامين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	واتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ - التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ - نمو مفهوم للاتصاليات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ - أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ - مختارات من الشعر اليهاتى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ - حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ - قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ - النقد الأدبى الأمريكى	فنست . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوة	و . ب . بيتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : نسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنور	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُرْدَجْ علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الألب	الفين كرنان	ت : بدر النيب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الفانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجاني
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحته إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل النجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مخطرات من لقد الشجلو - لوريكى	مجموعة من التقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إيرون إمري وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لاندأوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد الطيف حاد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٢	رينيه وليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شارازر	ت : أحمد محمود هويدي
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كفاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتامستير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ - مثويات حكيم سنائى	سنائى القزتنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فرديناند بوسومير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدي عبد الفنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزيان	مرزيان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - صرط قيم نليلي حتى رجل عبد القدر	ريمون فلادر	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جينة المنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيتز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامة إبراهيم بيك ج٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ - مسرحيتان طبيعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ - راويلا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت . طلعت الشايب
٢٢٠ - الهبولة في الكون	باري باركر	ت . علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفاي	جريجوري جوزداتيس	ت . رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراي	ت : نسيم مجلي
٢٢٣ - العلم في مجتمع حر	بول فيراينتر	ت . السيد محمد نقادي
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ملجاس	ت - منى عبد الظاهر ابراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارتيا ماركث	ت - السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هريت لورانس	ت - طاهر محمد علي البربري
٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	موسى مارييا نيف بوركي	ت - السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت رولف	ت - ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - ملزق البطل الوحيد	نورمان كيمن	ت : أمير ابراهيم العمري
٢٣٠ - عن النباب والفتران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى ابراهيم فهمي
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المطومات	توم ستيتز	ت - مصطفى ابراهيم فهمي
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت - طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام في السودان	ج. سينسر تريمنجهام	ت - فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تيريزي ج ١	جلال الدين الرومي	ت : ابراهيم العموقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادي	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكاد	ت - ياسر مصد جاد الله وعيسى مديولى أحمد
٢٣٩ - العربي في الألب الإسرائيلي	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حفظ وليهاب صلاح فليق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامي حافظ	ت - صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - في انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من القموض	وليام إمبسون	ت - صبرى محمد حسن عبد النبي
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفي بروفتسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكييل	ت . نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت - توفيق علي منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرتيا ماركث	ت : علي ابراهيم علي منوفى
٢٤٧ - الثقافة البساميرية والعدالة في مصر	روتر لرميرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد الطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبيوك	ت . رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	تومنيك فيتك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف - محمد الجوهري
٢٥٢ - رائات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : علي بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. ا. سيمينوتا	ت : حسن بيومي
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجوى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجوى جروفز	ت . إمام عبد الفتاح إمام



٢٥٦ - بيكارت	ديف روينسون وجوئى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت . محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كُحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت . فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت . إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إيوارد مندوتا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	ت . على يوسف على
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت . لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - منبر المدرسة	جلال آل أحمد	ت . عادل عبد المنعم صويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرويكى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة القرية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأبيرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت . عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بريارا	رومولو جلاجوس	ت . محمود على مكى
٢٧٥ - س. س. إليوت شعراً ونقاداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت . ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت . طريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الألب للهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفريوس الأعلى	مولانا عبد الطيم شرر الكهنوى	ت . جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت . سمير حنا صائق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان رواقو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريينيس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حصن نظامى	حصن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج٢	زين العابدين الراغى	ت . محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعمل والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت . محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	بيفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ - ديوان منجهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوس	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ - علم الترجمة واللغة	جورج موناى	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ - المسرح الإيجلى فى القرن العشرين ج١	فرانشيسكو روسى رامون	ت . السيد عبد الظاهر
٢٩٢ - المسرح الإيجلى فى القرن العشرين ج٢	فرانشيسكو روسى رامون	ت . السيد عبد الظاهر

٢٩٢ - مقعة للألب العربي	روجر آلان	ت . نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر .	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كاميل	ت . بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بنوي
٢٩٧ - فن التحريين اليونانية والسورياتية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهواني	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - منسأة العبيد	أبو بكر نقولايليوه	ت . مصطفى حجازي السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت . هاشم أحمد قزاد
٣٠٠ - أسطورة برومثيروس مجأ	لويس عوض	ت : جمال الجزيري وبهاء جاهين
٣٠١ - أسطورة برومثيروس مجأ	لويس عوض	ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجوي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بوذا	جين هوب ويرون فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت . صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحملة - النقد الكانطي للتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت . نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد باينتر	ت . محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت . معنوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتي	ت . جمال الجزيري
٣١٠ - يونج	ناجي هيد	ت : محيي الدين محمد حسن
٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي	كولنجوود	ت . فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دي بوز	ت . أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خاير بيان	ت . عبد الله الجعدي
٣١٤ - الفن كعلم	جينس مينيك	ت . هويدا السباعي
٣١٥ - جرامشي في العالم العربي	ميشيل برونينكو	ت . تكاميليا صبحي
٣١٦ - محاكمة سقراط	آ. ف. ستون	ت . نسيم مجلي
٣١٧ - بلاغ	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الألب الهندي في السواد الشر الأخرى	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايترو ياسييفاك وكريستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢	ليفى برو فنتسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - التاريخ الغربي للفن الحديث	دبليوجين كلينباور	ت : خالد مقلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يوناني قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدي	ت . محمود سلامة علاوي
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كريستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق علي منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيز	ت : محمد عيد إبراهيم

- ٢٢٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت      مارفن شيرد  
٢٢١ - عندما جاء المصريين      ستيفن جراي  
٢٢٢ - رحلة شهر الصل وقصص أخرى      نخبة  
٢٢٣ - الإسلام في بريطانيا      نبيل مطر  
٢٢٤ - لقطات من المستقبل      آرثر سي. كلارك  
٢٢٥ - عصر الشك      ناتالي ساروت

- ت : سامي صلاح  
ت : سامية بياب  
ت : علي إبراهيم علي منوفي  
ت : بكر عباس  
ت : مصطفى فهمي  
ت : فتحى العشري

طبع بالهيئة العامة لشتون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ١٧٤١١ / ٢٠٠١





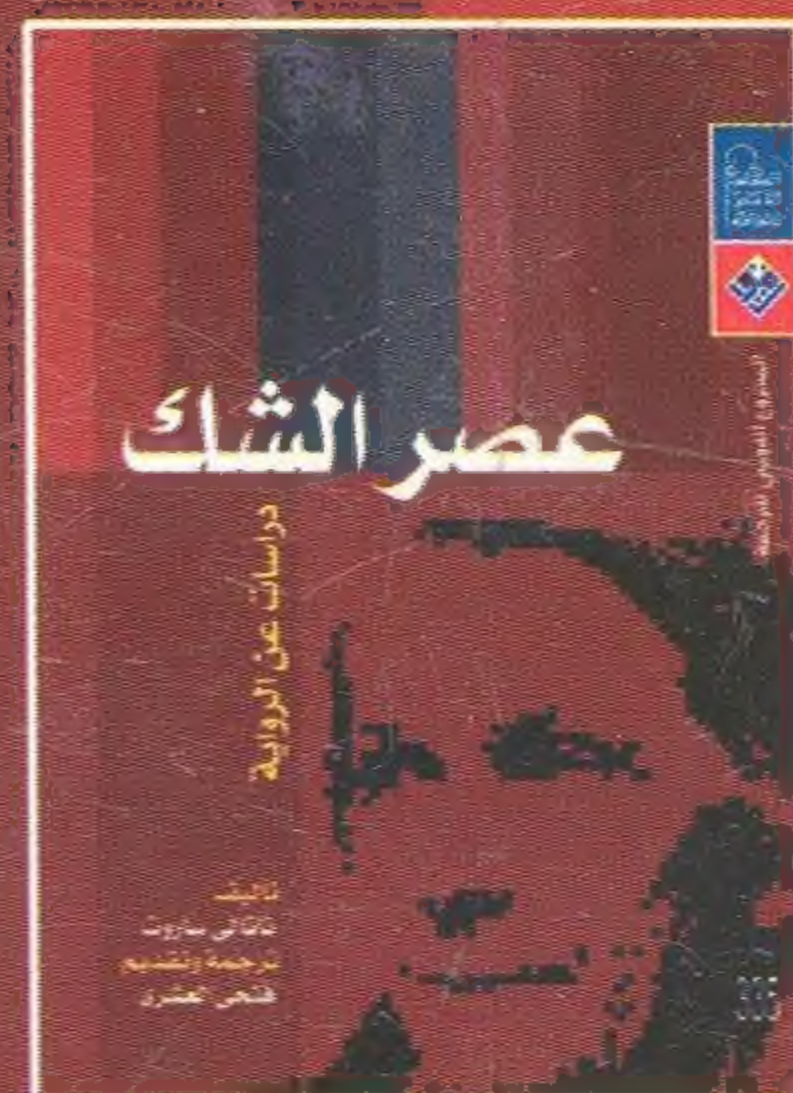






**NATHALIE SARRAUTE**

# l'ère du soupçon



يضم هذا الكتاب الدراسات التي كتبتها "ناتالي ساروت" لتدلي برأيها النقدي في عالم الرواية الذي مارسه حتى أصبحت من فرسانه، وفي جانب شديد الخصوصية وهو "الرواية الجديدة"، فهي تستعرض أعمال وفلسفة وأفكار عمالقة الرواية من "دوستوفيسكي" إلى "كافكا"، مروراً بـ "فرجينيا وولف" و"بروست" و"سارتر" و"بيكيت" وكتاب الرواية الجديدة.

وهي تثير في دراساتنا قضية لغوية بالغة الأهمية تضعها في هذا السؤال: كيف نفسر إعجاب القراء في مختلف أنحاء العالم بأشهر أعمال كبار الكتاب على الرغم من ترجمة تلك الأعمال إلى اللغات المختلفة؟

